Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner

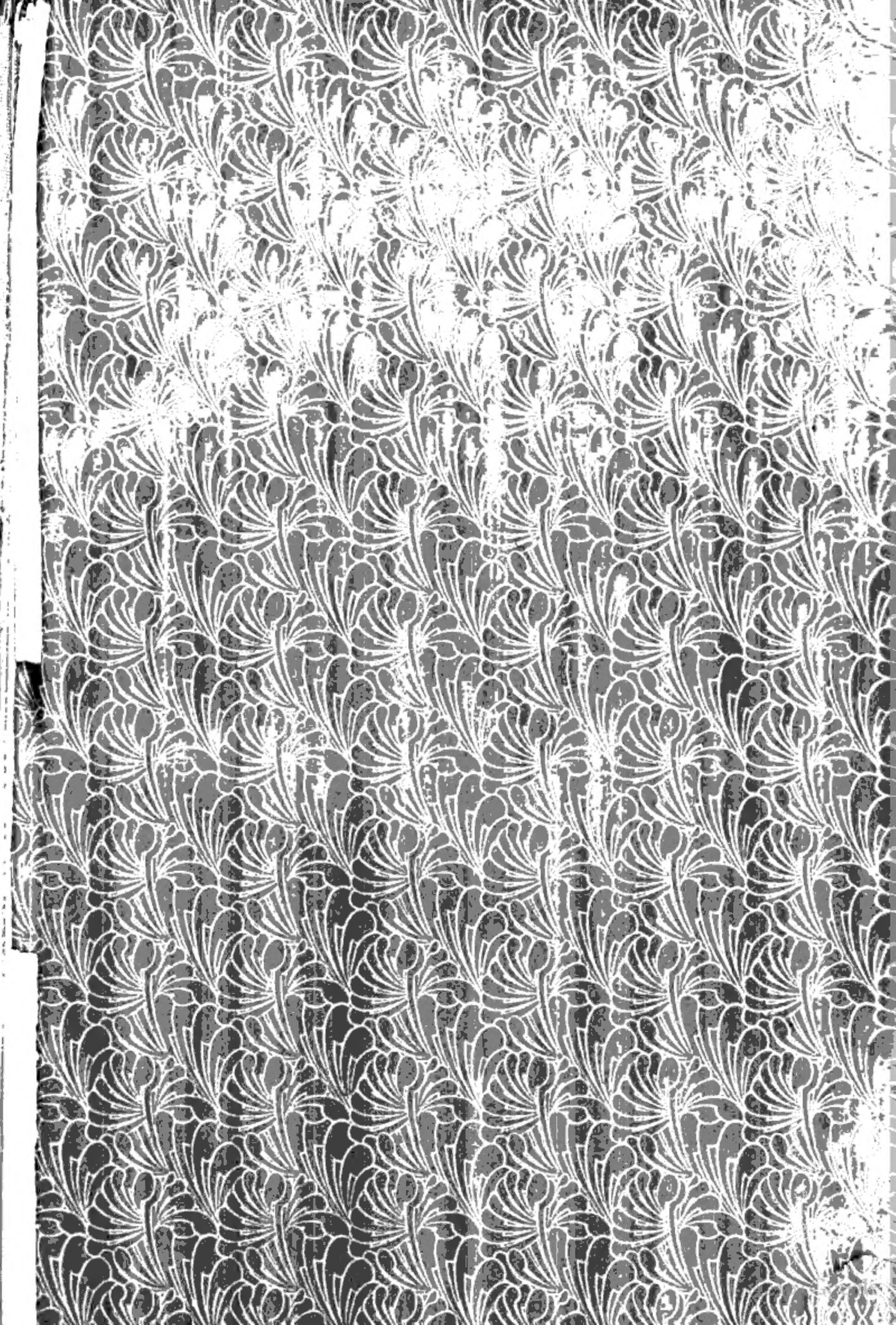
Carl Heinrich Stratz

Digitized by Google

FROM
THE PRINTING
Collection
of
ELMER ADLER

Library of

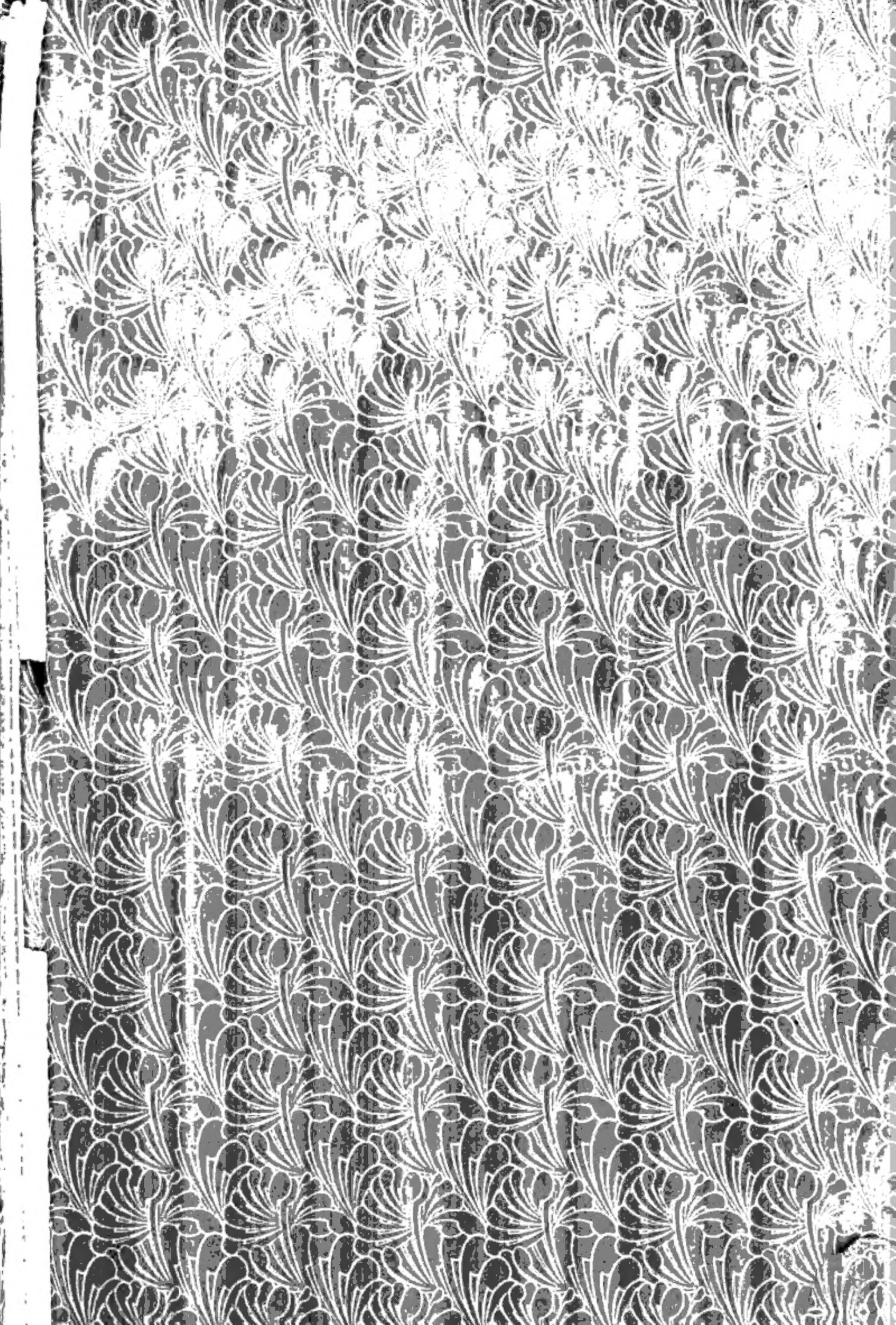
Princeton University.



FROM
THE PRINTING
Collection
of
ELMER ADLER

Library of

Princeton University.



DIE KÖRPERFORMEN

IN KUNST UND LEBEN

DER JAPANER

VON

DR. C. H. STRATZ

MIT 112 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN
UND 4 FARBIGEN TAFELN

Zweite Auflage

Jedes Ding hat seine Schönheit,
aber nicht Jeder sieht sie.
(Confucius.)

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1904

Digitized by Google

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Digitized by Google

Vorwort.

Die Grundlage dieses Buches bilden zum grössten Theil noch nicht veröffentlichte Photographien und Kunstwerke aus befreundeter und eigener Privatsammlung. Daneben ist geschöpft aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der zum Berliner Kunstgewerbemuseum gehörigen Sammlung Lipperheide und der Bibliothek der anthropologischen Gesellschaft in Berlin.

Mein besonderer Dank für liebenswürdigste Unterstützung mit Rath und That gebührt den Herren J. Brinckmann, Shinkichi Hara und H. Tietz in Hamburg, Jessen und Doege in Berlin, A. Brockhaus und J. Graul in Leipzig, P. Groeneveldt im Haag, J. Bälz in Tokyo und H. ten Kate in Yokohama.

den Haag, 1902.

C. H. Stratz.

HG1761

ANNEX A

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Die Körperform der Japaner 4

1. Das Skelett 10

2. Maasse und Proportionen 14

3. Gesichtsbildung 20

4. Körperbildung 40

II. Japanischer Schönheitsbegriff und Kosmetik 66

1. Auffassung der körperlichen Schönheit 70

2. Künstliche Erhöhung der Schönheit 79

III. Das Nackte im täglichen Leben 93

1. In der Oeffentlichkeit 98

2. Im Hause 104

IV. Darstellung des nackten Körpers in der Kunst 118

1. Allgemeines 118

2. Ideal- und Normalgestalt 130

3. Mythologische Darstellungen 143

4. Darstellungen aus dem täglichen Leben 159

a) Strassenleben 160

Aufgeschürzte Mädchen. Arbeiter. Ringer.

b) Häuslichkeit 168

Déshabillé. Toilette. Bäder. Yoshiwara. Erotik.

c) Besondere Ereignisse und Situationen 184

Ueberraschung im Bade. Beraubung edler Damen. Awabifischerinnen.

Digitized by Google

Verzeichniss der Abbildungen.

			Seite
Fig.	1.	Schädel von Japanern, Mongolen, Aino und Europäern	12
„	2.	Proportionen eines Mädchens vom feinen Typus (Chōshū)	16
„	3.	Proportionen eines jungen Mannes vom gemischten Typus	17
„	4.	Proportionen zweier Mädchen vom groben Typus (Satsuma)	18
„	5.	Japanisches Kindergesicht im 6. Lebensjahre	21
„	6.	Schematischer Durchschnitt des Gesichts in der Höhe der Jochbogen	22
„	7.	Kopf eines Mädchens von etwa 10 Jahren	23
„	8.	Japanerin mit Mongolentypus (Kopf)	25
„	9.	Japanerin mit Ainotypus (Kopf)	26
„	10.	Kopf einer Japanerin. Chōshūtypus	28
„	11.	„ „ „ Dem Chōshū sich nähernder Mischtypus	29
„	12.	„ „ „ Satsumatypus, fein	30
„	13.	„ „ „ Satsumatypus. grob	31
„	14.	„ „ „ mit edlem jüdischen Gepräge	32
„	15.	Stark ausgeprägte jüdische Züge	34
„	16.	Jugendliches Mädchen mit japanischem Idealgesicht	35
„	17.	Junge Japanerin mit Idealgesicht	36
„	18.	Alter Japaner mit Ainotypus	37
„	19.	Japanischer Arbeiter, Betto, mit starkem Mongolismus	38
„	20.	Japanischer Bauer vom gemischten, mittleren Typus	39
„	21.	Körperbau zweier Satsumamädchen	44
„	22.	Oberkörper des linksstehenden Mädchens (Fig. 21)	45
„	23.	Vorderansicht eines Satsumamädchens	46
„	24.	Rückansicht eines Satsumamädchens	47
„	25.	Dasselbe Modell in liegender Stellung	49
„	26.	Zwei Mädchen vom Satsumatypus, eine sehr jugendlich	50
„	27.	Mädchen aus Hakone im Bad (Satsuma)	52
„	28.	Büste eines Satsumamädchens	54

Digitized by Google

		Seite
Fig. 29.	Büste eines Satsumamädchens von besonders schöner Bildung	55
„ 30.	Kauerndes Chōshūmädchen	56
„ 31.	Drei Mädchen im Bade (2 Chōshū, 1 Satsuma)	57
„ 32.	Liegende Japanerin (Chōshū)	58
„ 33.	Liegende Japanerin von reinstem Chōshūtypus	59
„ 34.	Zwei Ainomädchen	62
„ 35.	Ainomann	63
„ 36.	Tätowirter Japaner (Betto). Rückansicht	64
„ 37.	Junger Japaner. Bauer	65
„ 38.	Musme im Hauskleid	81
„ 39.	Mädchen im Winterkostüm	82
„ 40.	Geisha, in feierlichem Tanzkleid	83
„ 41.	Schauspieler als Samurai	85
„ 42.	Shintōpriester	86
„ 43.	Buddhapriester	87
„ 44.	Mädchen, sich die Haare waschend	88
„ 45.	Mädchen, die Haare ordnend	89
„ 46.	Junges Mädchen bei der Toilette	90
„ 47.	Mädchen, sich pudernd	91
„ 48.	Aufgeschürzte Mädchen beim Muschelsuchen	100
„ 49.	Arbeiter in einer Sägemühle	101
„ 50.	Japanische Ringergruppe, kräftige Gestalten	102
„ 51.	Japanische Ringergruppe, fette Gestalten	103
„ 52.	Arbeiter beim Festmahl	105
„ 53.	Nesans beim Sake	107
„ 54.	Geishas bei der Toilette	108
„ 55.	Schlafendes Mädchen	109
„ 56.	Intimes Sommerdéshabillé	110
„ 57.	Oeffentliches Badehaus	112
„ 58.	Häusliches Bad	113
„ 59.	Kyō-sai. Studien von Händen und Füssen	122
„ 60.	Hokusai. Mädchen und Laterne	123
„ 61.	„ Der Glücksgott Hotei mit seinem Bündel	124
„ 62.	Kyō-sai. Skelette	126
„ 63.	„ „	127
„ 64.	„ Act- und Gewandstudien	128
„ 65.	„ „ „	129
„ 66.	Idealfigur einer Hofdame aus Zenken-Kojitsu von Kyō-sai	133
„ 67.	Vornehmes Mädchen, sich entkleidend. Idealfigur aus Zenken-Kojitsu von Kyō-sai	134
„ 68.	Proportionen von Fig. 67	135
„ 69.	Nackte Hofdame aus Hiakumin-Bijo von Sukenobu	136

Digitized by Google

Seite

Fig. 70. Vier verliebte Mädchen von Kiyonaga 139
„ 71. Nacktes Dienstmädchen. Gemalte Holzfigur 140
„ 72. Rückansicht von Fig. 71 141
„ 73. Proportionen von Fig. 71 142
„ 74. Daibutsu von Kamakura 144
„ 75. Tempelwärter aus Nara 146
„ 76. Benten. Kreisornament 148
„ 77. Fukuroku. Kreisornament 149
„ 78. Juroyin. Kreisornament 149
„ 79. Hotei. Kreisornament 149
„ 80. Bishamon. Kreisornament 149
„ 81. Daikoku. Kreisornament 150
„ 82. Ebisu. Kreisornament 150
„ 83. Die Glücksgötter Hotei und Daikoku. Mangwa von Kyō-sai . 151
„ 84. Der Glücksgott Fukuroku. Man wa von Kyō-sai 152
„ 85. Die Glücksgötter Juroyin, Bishamon, Ebisu und die Göttin Benten. Mangwa von Kyō-sai 153
„ 86. Das Bad der sieben Glücksgötter. Mangwa von Kyō-sai . . . 155
„ 87. Mädchen im Wind. Hokusai Mangwa 161
„ 88. Japanischer Ritter von der traurigen Gestalt. Hokusai . . . 162
„ 89. Verlegener Alter. Hokusai 163
„ 90. Gestörte Andacht. Harunobu 164
„ 91. Gemalte Holzfigur eines Mühlsteinarbeiters 165
„ 92. Ringer 166
„ 93. Ringergruppe 167
„ 94. Mädchen im Negligé. Harunobu Manyemon 169
„ 95. Frau, ihr Haar ordnend. Hokusai Mangwa, Lipperheide . . 170
„ 96. Mädchen, bei der Toilette überrascht 172
„ 97. Badehausscene 173
„ 98. Frauenbad 174
„ 99. Frauenbad von Hokusai 175
„ 100. Grosses Frauenbad von Hokusai 176
„ 101. Badende Mädchen. Koriusai 177
„ 102. Badendes „ Farbige Holzfigur. Profil 178
„ 103. „ „ „ „ Rückansicht . . . 179
„ 104. Schlafende Frau. Toyokumi-Tama Mono Mai 181
„ 105. Mädchen in der Yoshiwara. Hokusai 183
„ 106. Susanna im Bade. Toyokumi 186
„ 107—110. Die Räuber von Utagawa-Kuni-yoshi . . . . . 188—191
„ 111. Awabifischerinnen 192
„ 112. Moderne japanische Bronzevase mit Awabifischerin 193

Digitized by Google

Verzeichniss der Tafeln.

Tafel I.
a) Netske. Nackte Frau mit Beil. Alte Holzfigur.
b) Netske. Mädchen und Tako. Elfenbein.
c) Netske. Junges Mädchen und Tako. Elfenbein.
d) Netske. Okame. Elfenbein.
e) Badendes Mädchen. Gemalte Holzfigur.
Tafel II. Mädchen bei der Toilette. Toyokumi.
Tafel III. Mädchen beim Haarwaschen. Toyokumi.
Tafel IV. Awabifischerinnen.

Einleitung.

Die Kenntniss des nackten, von allen Kleidern, Krankheiten und Vorurtheilen befreiten menschlichen Körpers ist nicht nur für den Künstler und Gelehrten, sondern auch für jeden gebildeten Menschen von grösster Wichtigkeit. So wie der Maschinist seine Maschine, muss auch der Mensch seinen Körper kennen, durch dessen Thätigkeit sein Leben, sowie das seiner Mitmenschen bedingt ist.

Die Rolle, die der Anblick des Nackten und dessen Darstellung in der bildenden Kunst bei den Völkern dieser Erde im Laufe der Zeiten gespielt hat, ist eine ausserordentlich verschiedene und gestattet werthvolle Einblicke in das Seelenleben der Menschen.

Bisher hat sich jeder von seinem Standpunkt aus mit dem nackten Körper beschäftigt. Der Naturforscher mit den Körper- und Rassenmerkmalen, der Arzt mit der Lage, dem Bau und der Wirkung der Organe und deren krankhaften Veränderungen, der Ethnograph mit dem Einfluss der Cultur auf die Körperbildung, der bildende Künstler mit den äusseren Erscheinungsformen und der Kunstgelehrte mit der Beurtheilung der künstlerischen Darstellung.

Der menschliche Körper wurde dabei jeweils von naturwissenschaftlichem, socialem oder künstlerischem Standpunkt betrachtet.

Dabei war nicht zu vermeiden, dass der Gelehrte nur allzuoft die Schönheit der Formen, der Künstler die krankhaften Abweichungen übersah, und der Ethnograph oft beides, indem er den Hauptwerth

auf die Untersuchung der culturellen Schale legte, ohne an den menschlichen Kern zu denken.

So bahnte sich jeder seinen eigenen, oft merkwürdig verschlungenen Fusspfad zur Höhe des Wahren, Guten und Schönen, ohne zu bedenken, dass neben ihm Andere demselben Ziele zustrebten.

Jeder für sich steht diesem Ziele noch ziemlich fern, zusammen aber sind Alle ihm viel näher gerückt, als jeder Einzelne vermuthen kann.

Eine Vergleichung der Ergebnisse dieser verschiedenen Arbeiten des menschlichen Geistes verspricht eine werthvolle Bereicherung unseres Wissens über uns selbst und entspricht dem Mahnruf des delphischen Orakels: Γνῶθι σαυτόν, Erkenne dich selbst.

Jedes Ding hat seine Schönheit, aber nicht Jeder sieht sie, sagt der alte Konfucius. Bei den Japanern ist das Verständniss für diesen weisen Spruch ein viel allgemeineres und feiner entwickeltes als bei unserem, von Krankheiten strotzenden modern europäischen Barbarenthume.

Bei uns wird ein Wunder der Natur, ein Werk der Kunst nur von Einzelnen verstanden, die Meisten legen daran den Massstab ihres individuellen Mikrokosmus und bewundern nur das, was damit übereinstimmt, verurtheilen alles, was davon abweicht. Der Japaner hat, vom Höchsten bis zum Niedrigsten, ein hochentwickeltes Gefühl für Naturschönheit im grossen und kleinen, und sucht bei Betrachtung eines Kunstwerks die Absicht des Künstlers zu errathen und dessen Vorzüge zu verstehen; er lobt erst und vergisst über dem Lob oft den Tadel. Bei uns ist es gerade umgekehrt, man tadelt erst und vergisst darüber nur allzuoft das Lob.

Dieser liebenswürdige Grundzug in dem Charakter des Japaners, der mir in Japan selbst wie bei den vielen Japanern, mit denen ich ausserhalb ihrer Heimath verkehrte, stets von neuem auffiel, beherrscht auch die Auffassung, die sie vom menschlichen Körper haben.

Leider liegt ja gerade in ihrer Liebenswürdigkeit und rückhaltlosen Anerkennung alles Besseren eine grosse Gefahr für die

Digitized by Google

Erhaltung ihres selbstständigen Gepräges, andererseits aber verfügen die Japaner selbst über so viele Vorzüge, dass sie in vieler Beziehung den fremdländischen Culturen mehr abgeben können, als sie von ihnen empfangen.

Gerade in den letzten Jahrzehnten haben die Schätze abendländischer Cultur einen tiefgreifenden Einfluss auf das japanische Volk ausgeübt und sind von ihm in einer bewunderungswürdigen Weise assimilirt worden. Dieser Umwandlungsprocess wird vielleicht noch weiter fortschreiten; einstweilen aber sind wir noch in der glücklichen Lage, das ursprüngliche Wesen des „Landes der aufgehenden Sonne" wenigstens theilweise ergründen zu können.

Die Auffassung des Nackten bei den Japanern, wie ich es hier nach den oben angeführten Grundsätzen gebe, ist das Gesammtbild der heute herrschenden Anschauungen, die ich im Lande selbst, bei mir befreundeten Japanern und in den hervorragendsten Werken über Japan gefunden habe.

Ich hatte dabei weder die Absicht noch selbst die Möglichkeit, eine bis in alle Einzelheiten ausgeführte historische Uebersicht der einschlägigen Verhältnisse zusammenzustellen, sondern habe mich darauf beschränkt, die Auffassung des nackten Menschen bei den Japanern von naturwissenschaftlichem, socialem und künstlerischem Standpunkt festzulegen und die daraus sich ergebenden Schlussfolgerungen zu ziehen.

Digitized by Google

I.

Die Körperform der Japaner.

Die jeweilige Bildung der Körperformen eines Volkes wird ausschliesslich bedingt durch die Rassen, beziehungsweise die Rassenmischungen, aus denen das Volk hervorgegangen ist. Bei dem japanischen Volke finden wir in Uebereinstimmung mit allen Gelehrten einen mongolischen Grundzug, dem fremde Bestandtheile beigemischt sind.

Von diesen fremden Bestandtheilen sind es wieder die Aino, eine der weissen Rasse sehr nahe stehende Urrasse, deren Einfluss auf das Zustandekommen der japanischen Mischung von Niemand geleugnet wird. Bälz, der beste Kenner des japanischen Volkes, der schon früher[1]) auf die starke Beimischung von Ainoelementen aufmerksam gemacht hat, kam vor kurzem[2]) mit besonderem Nachdruck darauf zurück mit der Bemerkung: „Nachdem ich ihre körperlichen Eigenschaften genauer studirt, habe ich gefunden, dass auch heute noch im japanischen Volke weit mehr Ainoblut übrig ist, als man früher annahm."

Ausser diesen beiden wichtigsten Elementen glaubten verschiedene Forscher noch anderweitige Beimischungen nachweisen zu können, die zum Theil auf den abenteuerlichsten Vermuthungen beruhen. Eine der merkwürdigsten ist wohl die des Schotten Mc Leod, der die Japaner ohne weiteres von den nun verschwundenen Stämmen der Juden ableitet.

---

[1]) Die körperlichen Eigenschaften der Japaner. 1883.

[2]) Die Ostasiaten. Stuttgart 1901, p. 17.

Digitized by Google

Bälz, der diese Auffassung mittheilt[1]), erklärt dieselbe aus dem nicht so seltenen Vorkommen sogenannter semitischer Typen unter den Japanern. Wie bekannt, ist es v. d. Steinen gelungen, auch unter den Urvölkern Centralbrasiliens den Bakaïri Itzig zu entdecken, so dass die kühne Hypothese des „Semitensuchers" Mc Leod wohl keiner ausführlichen Widerlegung bedarf. Bälz hat ein Uebriges gethan und diese Hypothese eingehend besprochen und ad absurdum geführt, dabei aber selbst die Vermuthung ausgesprochen, dass die Japaner von dem sagenhaften uralaltaischen Culturvolk der Akkader abstammen könnten, die dereinst in Mesopotamien gewohnt haben sollen. Ihre Cultur könnte sowohl auf die Semiten als auf die jetzigen Japaner eingewirkt haben, wofür unter anderem auch die vielfachen Analogien zwischen der chinesisch-japanischen Schrift und der Keilschrift sprächen[2]). Diese Auffassung giebt Bälz selbst als eine Vermuthung, die bisher noch nicht bestätigt ist[3]).

Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Uebereinstimmung gewisser Culturelemente, wie in diesem Falle der Schriftsprachen, noch lange kein Beweis ist für die anthropologische Verwandtschaft zweier Völker. Mit demselben Rechte könnte man die weisse Beimischung des japanischen Volkes mit dem dort eingeführten Buddhismus in Zusammenhang bringen.

Eine ausführlichere Besprechung verlangt die Ansicht derjenigen Forscher, die bei den Japanern malaiische Elemente gefunden haben.

Wernich[4]) will die Japaner ausser von den Aino hauptsächlich von Malaien abstammen lassen, und das mongolische Element so viel wie möglich eliminiren, wobei er sich aber, wie Bälz bereits hervorgehoben hat, in bedenkliche Widersprüche verwickelt.

Bälz[5]) selbst unterscheidet neben den Aino und einem mongo-

---

[1]) Die körperlichen Eigenschaften der Japaner, I, p. 15.

[2]) Vgl. Brinkmann, Kunst und Handwerk in Japan, I, p. 23.

[3]) In „Die Ostasiaten" erwähnt Bälz, dass Terrien de la Couperie mit grosser Wahrscheinlichkeit die Abkunft der chinesischen Schrift von der Keilschrift abgeleitet habe.

[4]) Geographisch-medicinische Studien nach den Erlebnissen einer Reise um die Erde. Berlin 1877.

[5]) l. c. I, p. 9.

Digitized by Google

lischen Stamm noch einen anderen mongolischen, deutlich malaienähnlichen Stamm.

H. ten Kate [1]) findet neben einem mandschu-koreanschen und einem an das Semitische erinnernden auch einen mongolo-malaiischen Typus.

Dönitz [2]) nimmt ausser dem vorwiegend mongolischen Elemente eine malaiische Einwanderung vom Süden her an.

In seiner letzten Veröffentlichung [3]) erhält Bälz seine frühere Eintheilung aufrecht, räumt aber, wie bereits bemerkt, den Aino einen viel grösseren Platz ein als früher.

Wenn ich nun schliesslich meinen eigenen ersten Allgemeineindruck vom japanischen Volke hier beifüge, so muss ich gestehen, dass mir die grosse Aehnlichkeit vieler Japaner und Japanerinnen mit der malaiischen Bevölkerung Javas, hauptsächlich aber mit den europäisch-malaiischen Mischtypen sofort auffiel. Daraus ziehe ich aber nicht den Schluss, dass die Japaner mit den betreffenden Bewohnern des malaiischen Archipels *verwandt* sind, sondern, dass sie aus einer *ähnlichen Mischung wie jene* hervorgegangen sind.

Die stets wiederkehrende Beobachtung, dass sich die malaiische Rasse am Zustandekommen des japanischen Typus betheiligt habe, verliert sofort ihre Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es überhaupt *gar keine reine malaiische Rasse giebt*, sondern das, was man bisher als solche angesehen hat, nichts weiter ist als eine Mischung von gelber und weisser Rasse, zu der stellenweise noch Reste von Primitivrassen hinzugekommen sind. Auf der malaiischen Halbinsel, besonders in Anam, Siam und Birma findet man alle Uebergänge vom reinen Mongolen zum reinen Mittelländer, ebenso ist dies der Fall auf den malaiischen Inseln, namentlich aber auf Java, wo seit Jahrhunderten rein europäisches Blut von Vaterseite in reichem Maasse eingeführt wurde.

Angesichts dieser Thatsachen sind wir zur Erklärung der verschiedenen japanischen Typen nicht mehr genöthigt, eine malaiische

---

[1]) Briefliche Mittheilung.

[2]) Ueber die Abstammung der Japaner. Mittheilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.

[3]) Die Ostasiaten.

Digitized by Google

Einwanderung künstlich zu construiren, sondern müssen uns fragen, ob sich die Anklänge an den mittelländischen Rassentypus, die sich in den Mischformen kundgeben, nicht auf andere, einfachere Weise erklären lassen.

Diese Erklärung hat Bälz gegeben, ohne sie indessen sofort in ihrer ganzen Tragweite auszubeuten.

Bälz schreibt [1]):

„Ich glaube, man kann das Völkergemisch in Mittel- und Ostasien am besten durch die Annahme erklären, dass einst alle diese Gebiete im Besitze kaukasischer Stämme waren, dass dieselben aber durch aus Tibet und der Mongolei eindringende mongolische Eroberer-schaaren in zwei Theile gespalten wurden, von denen der grössere nach Westen zog oder gedrängt wurde, wo er als alpine Rasse noch heute lebt. Der andere, kleinere Theil aber wird repräsentirt durch die Aino, die jetzt noch in der Zahl von kaum 20000 Seelen auf Jeso und Sachalin leben, die aber im Beginn unserer Aera noch ganz Japan inne hatten und deren Blut ich im vorigen Jahre in nicht geringer Menge selbst unter den heutigen Bewohnern der Liu-kiu Inseln nachweisen konnte."

„Anthropologisch — fährt Bälz fort — sind die Aino in doppelter Hinsicht interessant, einerseits, weil sie die reinsten Repräsentanten kaukasischer Völker im pacifischen Gebiet darstellen, und zweitens, weil sie sich an einigen Orten in einer Reinheit erhalten haben, wie sie selbst bei Naturvölkern nicht leicht beobachtet wird."

Genau derselben Ansicht ist H. ten Kate [2]).

Wir haben also in den Aino eine der mittelländischen Rasse ausserordentlich nahestehende Urrasse, deren Mischung mit mongolischen Elementen fast dieselben Ergebnisse haben muss, als die Mischungen der weissen Hauptrasse selbst, wie wir sie in den malaiischen Mischformen vor uns haben.

---

[1]) Die Ostasiaten. 1901, p. 12 und 18.

[2]) Schriftliche Mittheilung. Zugleich machte mich ten Kate in liebenswürdiger Weise darauf aufmerksam, dass die in meiner „weiblichen Rassenschönheit" 1902 gegebenen Ainomädchen allerdings mongolisches Gepräge zeigen, darum aber auch keine reinen Aino sind.

Die verschiedenen Abstufungen erklären sich in ungezwungener Weise aus der grösseren oder geringeren Beimischung des mongolischen Elementes.

Dieses mongolische Element ist wieder, wie die Geschichte lehrt, nicht auf einmal, sondern in grösseren und kleineren Nachschüben über Korea nach Japan eingedrungen, und hat wahrscheinlich schon vorher etwas fremdes Blut aufgenommen, dabei aber doch in der Hauptsache den mongolischen Typus bewahrt. Mag man nun annehmen, dass das mittelländische oder damit verwandte Element der Japaner ausschliesslich von den Aino herrührt, oder dass es zum Theil auch schon in den eingewanderten Mongolen vorhanden war, jedenfalls sind beide Elemente, ein gelbes und ein weisses, in der heutigen Form der Japaner vertreten.

Nach dem Ammon'schen Mischungsgesetz, das auf Wahrscheinlichkeitsrechnung beruht, verschwinden nach der zehnten bis fünfzehnten Generation die ursprünglichen Typen mehr und mehr zu Gunsten der Mischformen, und unter diesen herrscht wiederum — theoretisch — diejenige vor, die gleichweit von den Extremen entfernt ist. Da nun bei den Japanern das mongolische Element durch stets sich wiederholenden Zuzug und durch culturelle Kraft entschieden überwog, so ist die heutige Mischung auch eine vorwiegend mongolische.

Diesen rein anthropologischen Betrachtungen stehen als willkommene Bestätigung die ethnographischen Befunde zur Seite.

Wie mir Herr Groeneveldt, ein gewiegter Kenner der malaiischen und chinesischen Sprachen und Sitten, mittheilt [1]), sind die Japaner von allen Völkern, die man bisher als zum Theil malaiischen Ur-

[1]) Der alte chinesische Namen für die Japaner — schreibt mir Herr Groeneveldt — besteht aus zwei Zeichen, die jetzt im herrschenden Dialect Wo-nu ausgesprochen werden. Den Ursprung dieses Namens wissen die Chinesen nicht zu erklären. Das erste Zeichen wird in Amoy wie ö oder e ausgesprochen, was wahrscheinlich mit der alten, dort besser erhaltenen Sprache übereinstimmt. Dies weist auf eine ursprüngliche Form Oe-nu oder E-nu; die Japaner werden auch in der amoyschen Volkssprache E-a genannt, was im Chinesischen einer natürlichen Verkürzung von Enu gleichsteht. Dies alles deutet auf einen alten Namen, mit dem man die Ainu bezeichnete, der demnach aus einer Zeit stammt, in der diese die einzigen oder doch die Hauptbewohner von Japan gewesen sind.

sprungs betrachtete, die einzigen, deren Sprache keine Spur von malaiischen Anklängen aufweist. Eine somatische Mischung ist aber ohne Mischung von sprachlichen und anderen Culturelementen kaum möglich, so dass auch hierdurch bestätigt wird, dass die malaienähnlichen Formen innerhalb Japans selbstständig und wahrscheinlich nur durch die Beimischung von Ainoblut entstanden sind.

Wir können demnach die Japaner als ein mongolisches Culturvolk betrachten, das, wie alle Culturvölker, zahlreiche Elemente anderer Rassen in sich aufgenommen und mit sich verschmolzen hat.

Aus der Masse des gesammten Volkes heben sich heutzutage nach Bälz zwei besondere Typen hervor, zwischen denen sich zahlreiche, mehr oder weniger fest umschriebene Uebergänge finden. Bälz unterscheidet einen feinen Typus, den Chosūtypus, und einen gröberen Typus, den Satsumatypus.

Zur Feststellung des Rassentypus habe ich bereits auf Grund eigener und fremder Beobachtungen in erster Linie das Weib berücksichtigt, das meiner Erfahrung nach die Rassenmerkmale in viel reinerer Form erkennen lässt.

Bezüglich Japans befinde ich mich auch hierin in erfreulicher Uebereinstimmung mit Bälz, und ich kann darum nicht umhin, die betreffenden Stellen aus seinen Werken als willkommene Bestätigung wörtlich anzuführen.

Schon im Jahre 1883 schreibt Bälz [1]):

„Will man in einer ethnologisch gemischten Bevölkerung die ursprünglichen Typen in ihrer reinsten und charakteristischsten Form aufsuchen, so muss man sich, glaube ich, mehr an die Frauen als an die Männer halten."

Noch positiver drückt sich Bälz im Jahre 1901 aus [2]).

„Besonders deutlich findet man dies unter den Weibern, und ich kann daher nur meinen schon vor 18 Jahren gegebenen Rath wiederholen, dass man in Rassenfragen das weibliche, durch Arbeit und durch die Umwelt weniger beeinflusste Geschlecht mehr in Betracht ziehen sollte, als es gewöhnlich geschieht."

[1]) Die körperlichen Eigenschaften der Japaner, I, p. 14.

[2]) Die Ostasiaten, p. 19.

Digitized by Google

In dem Folgenden habe ich mich an die von Bälz und mir vertretene Auffassung gehalten und dem Weibe einen weiteren Platz als dem Manne eingeräumt.

Ausführliche Beobachtungen an einem grösseren Material über die körperlichen Eigenschaften der Japaner besitzen wir nur von Bälz. Gleich Ranke [1]) kann ich mich nur eng an die vortrefflichen Arbeiten von Bälz anschliessen und sie zur Grundlage meiner Ausführungen benutzen.

Genaue anthropologische Angaben über die Aino liegen zur Zeit in genügender Zahl nicht vor. Die Ansichten der verschiedenen Forscher widersprechen sich derart, dass (wie Mac Ritchie [2]) zusammengestellt hat) deren Hautfarbe von einigen als weiss, von anderen geradezu als schwarz angegeben wird. Nach den von Mac Ritchie gesammelten Darstellungen der Aino in der japanischen Kunst sind dieselben von weisser Hautfarbe, die bei den Frauen heller ist als von europäischen Brünetten; bei den Männern ist das Weiss vom Wetter gebräunt und erscheint noch dunkler durch die starke Behaarung. Die Körperformen sind gedrungen und kräftig, und, wie es scheint, normal proportionirt.

1. Das Skelett.

Zahlreiche Versuche, aus der Beschaffenheit des Skeletts und dessen Theilen Rückschlüsse auf die Rasse zu machen, sind bisher gescheitert.

Ueber das Rassenbecken lässt sich heute nur sagen, dass bei der mittelländischen Rasse im allgemeinen die querovale, bei allen übrigen Rassen die runde Form überwiegt. Bei den Japanerinnen fand Bälz beide Formen vertreten.

Der einzige wesentliche Unterschied, den Bälz nach Messung von 14 vollständigen Skeletten und zahlreichen einzelnen Knochen feststellen konnte, ist der, dass die Länge der Extremitätenknochen, namentlich an den Beinen, im Verhältniss zur Länge der Wirbelsäule stark verkürzt war nach europäischem Maassstab. Mit an-

[1]) J. Ranke, Der Mensch, II, p. 300.

[2]) The Ainos by Mc Ritchie. Internationales Archiv f. Ethnographie 1902.

Digitized by Google

deren Worten fand Bälz die die mongolische Rasse kennzeichnende Unterlänge der Gliedmassen auch am Skelett wieder.

Von grösserer Wichtigkeit sind die Befunde am Schädel. Jedoch darf man auch diesen, namentlich den zahlreichen Maassangaben, nicht den übertriebenen Werth beilegen, wie dies früher geschehen ist. Ranke, der selbst ein eifriger Befürworter der Kraniologie ist, konnte bei der Bevölkerung Oberbayerns sämmtliche bekannten Rassenschädel in schönen Exemplaren wiederfinden und hat dadurch die übertriebenen Erwartungen, die man auf die Erfolge der Schädelmessung baute, auf ihr richtiges Maass zurückgeführt. Nicht die Form eines einzelnen Schädels, sondern das Ueberwiegen einer bestimmten Schädelform bei einer grösseren Anzahl von Messungen gewinnt einen gewissen anthropologischen Werth. Als Grundformen hat Ranke den brachycephalen Rundschädel oder Kurzkopf und den dolichocephalen Langschädel angenommen, aus deren Vermischung zahlreiche Spielarten hervorgehen können.

Gleich Bälz bin ich der Ansicht, dass die Schädelmaasse zur Bestimmung von Rassenmerkmalen nur untergeordnete Bedeutung haben, dass es dagegen die Gesichtsknochen, und unter diesen namentlich der Oberkiefer ist, der in erster Linie den Rassentypus bedingt [1]).

Der Oberkiefer ist bei der mongolischen Rasse breiter und kürzer als bei der mittelländischen Rasse, namentlich aber sind die unter der Nase seitlich nach oben verlaufenden Nasenfortsätze der Oberkieferknochen stärker entwickelt und dabei flacher gestellt, der vordere Umfang ist stärker gewölbt, und die Alveolargruben, die zwischen Nase und Jochbeinen beim Mittelländer ausgetieft sind, fehlen oder sind nur andeutungsweise beim Mongolen vorhanden.

Dieser Bau des Oberkiefers bedingt: eine grössere Abplattung und Breite der Nase, einen weiteren Abstand zwischen den Augen, und eine faltenartige Bildung der weniger am Nasenrücken emporgespannten Haut, die sogenannte Mongolenfalte; ferner ein Vortreten der Nasenmundgegend und der nach aussen geschobenen Jochbeine, mit einem Wort den mongolischen Gesichtstypus.

[1]) Vgl. Stratz, Schönheit des weibl. Körpers, 12. Aufl., p. 105.

Digitized by Google

Wenn der Japaner von Aino und Mongolen abstammt, so müssen sich in seinem Schädel Mischungen beider Elemente vor-

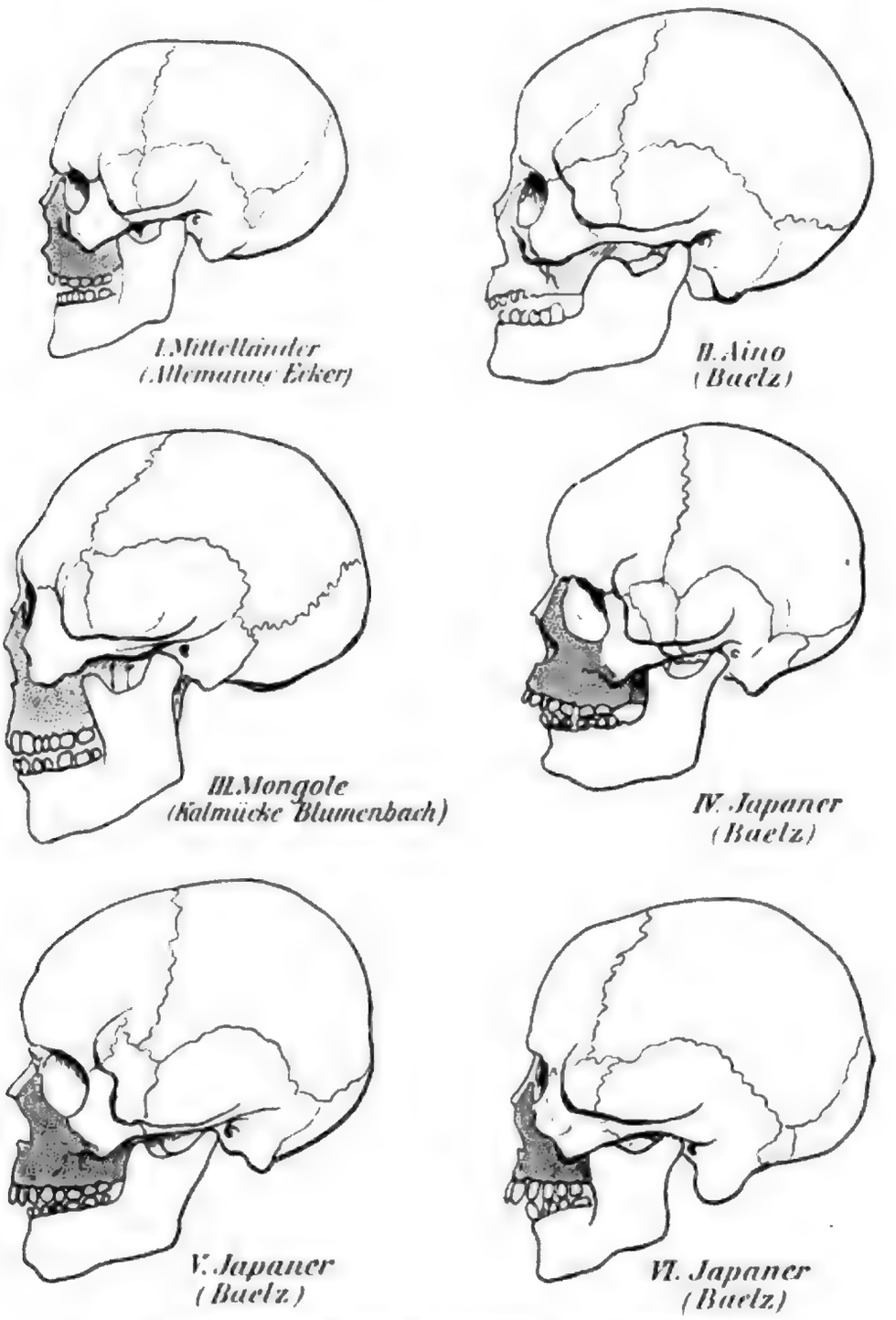


Fig. 1 Schädel von Japanern, Mongolen, Aino und Europäern.

finden lassen. Dass dies in der That der Fall ist, lehrt uns ein Blick auf die Umrisszeichnungen der sechs Schädel in Fig. 1.

Digitized by Google

Die beiden Grundelemente, Aino und Mongole, sind durch die Schädel II und III illustrirt. Der Ainoschädel ist nach einer Zeichnung von Bälz, der Mongolenschädel nach dem als Typus dargestellten Kalmücken Blumenbach's.

Zur Bestätigung der oben wiedergegebenen Ansicht von Bälz, der die Aino für eine der weissen sehr nahestehende Urrasse hält, habe ich den Schädel eines Alamannen nach Ecker beigefügt als reinen Repräsentanten des weissen Rassenschädels (I). Man erkennt ohne weiteres die grosse Uebereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Schädel. Ein etwas stärkeres Vorspringen des die Zähne des Oberkiefers tragenden Alveolartheils, und eine stärkere Entwickelung des hinteren Theils des Unterkiefers sind die einzigen wichtigen Merkmale, die den Ainoschädel vom mitteleuropäischen unterscheiden. Ausserdem ist der Gesichtsschädel im ganzen beim Aino etwas grösser. Im übrigen zeigt er wenig Abweichungen vom mittelländischen und könnte ganz gut als ein solcher angesehen werden.

Der Oberkiefer, der bei allen Schädeln leicht schraffirt ist, zeigt sich in der gewählten Profilstellung in seinem ganzen Werth als Grundlage der Gesichtsbildung. Der Nasenfortsatz steht schräg nach vorn gerichtet als Stütze des kräftigen, ausgeprägten Nasenrückens. Die anderen Parthien springen stärker zurück und sind vom Jochbein zum Theil bedeckt.

Beim Mongolenschädel (III) scheint der Nasenfortsatz wegen seiner stärkeren Neigung zum Horizont in der Verkürzung viel schmaler, während er in Wirklichkeit breiter, jedoch flacher gestellt ist, so dass der Nasenrücken, statt schmal und hoch, breit und niedrig wird; das letztere, die Niedrigkeit des Nasenrückens, tritt im Profil besonders deutlich hervor.

Die Alveolarparthie ist flacher, dabei aber in Längen- und Breitenausdehnung viel stärker ausgeprägt als bei den beiden ersten Schädeln.

Die drei Japanerschädel (IV, V und VI) zeigen nun in der That Mischformen von II und III, und zwar erinnert Schädel IV am meisten an den Aino, Schädel VI am meisten an den Mongolen, während Schädel V mit dem scharfen nach vorn gestellten Nasen-

Digitized by Google

fortsatz mehr an Ainotypus, mit dem stärkeren Volum der Alveolartheile mehr an Mongolentypus anklingt und dadurch in der Mitte steht. Welchen Einfluss die Gestalt des Oberkiefers auf die übrigen Gesichtsknochen und damit auch auf die Gesichtsbildung hat, ist schon oben angedeutet worden. Bälz bezeichnet den Oberkiefer als den eigentlichen Rassenknochen der Japaner. Das ist der Oberkiefer aber nicht nur bei den Japanern, sondern überhaupt.

Als eine weitere, mehr theoretisch interessante Eigenthümlichkeit des Japanerschädels wird die Spaltung des Jochbeins genannt, durch die sich am Skelett ein zweites kleineres Jochbein abhebt. Bälz fand diese Anomalie bei 24 unter 100 von ihm untersuchten Schädeln, also weit häufiger als bei anderen Völkern. Die Benennung dieses accessorischen Jochbeins mit os japonicum, japanischer Knochen, die, wenn ich nicht irre, zuerst von Virchow eingeführt wurde, ist somit völlig berechtigt.

2. Maasse und Proportionen.

Bälz giebt die Maasse von 2500 Japanern und 242 Japanerinnen, und zwar über 70 von jedem einzelnen Individuum, mit einer bewundernswerthen Gewissenhaftigkeit, die um so mehr Eindruck macht, als er schliesslich selbst eingesteht, dass seine mehr als 20,000 Messungen ihm verhältnissmässig wenig Werth zu haben scheinen, und „dass im allgemeinen der Werth solcher Messungen von Anthropologen und Ethnographen weit überschätzt wird".

Ich stimme mit Bälz darin vollkommen überein, dass der Werth einer Photographie zum Beispiel, von der nur ein einziges Maass, etwa die Körperhöhe, bekannt ist, viel höher steht als eine ganze Reihe von Messungen, ohne zugehörige Photographie.

Eine grosse Anzahl von Messungen zu übersehen, ist eine schwierige und dabei recht undankbare Aufgabe, da sie doch nur ein sehr unvollkommenes Bild geben. Dagegen ist das Herausgreifen einiger wichtigerer Maasse, namentlich im Vergleich mit bekannten Grössen, hinreichend, um sich einen deutlichen Begriff im allgemeinen zu bilden.

Die durchschnittliche Körpergrösse beträgt:

	in Japan	in Europa
beim Mann . . .	159	170
bei der Frau . . .	146	158

Die Spannweite ist bei den Japanern, Männern sowohl als Frauen, meist geringer als bei den Europäern.

Von besonderem Interesse dürfte eine Vergleichung der von Bälz aufgestellten Maasse von feinen japanischen Frauen mit der von mir bei schöngebauten Europäerinnen der besseren Stände genommenen sein.

	Japanerinnen	Europäerinnen
Körperlänge . .	134—163	155—170
Schulterbreite . .	33— 36	35— 40
Taillenbreite . .	19— 21	19— 24
Hüftbreite . . .	29— 31	31— 36

Es ergiebt sich daraus, dass die Japanerinnen der besseren Kreise ohne Ausnahme viel schwächere Hüften haben als die europäischen Damen, und dass dabei die Taille, im Verhältniss zur Körpergrösse, auch an und für sich bei den Japanerinnen weniger ausgeprägt ist, was dem mongolischen Rassencharakter entspricht.

Im übrigen bestätigen die Messungen von Bälz an den Lebenden seine schon bei den Skeletten gewonnenen Befunde bezüglich der Unterlänge der Gliedmassen.

Die Kopfhöhe geht in der Körperhöhe 6 bis 7 Mal auf, bei den Europäern 7 bis 8 Mal.

Leichter als bei den Maassen lassen sich die Proportionen nach der Construction mit dem Schlüssel von Fritsch überblicken.

Ich habe als Vertreter und Vertreterinnen der von Bälz aufgestellten Typen aus einer grossen Anzahl von Photographien drei besonders kennzeichnende ausgewählt.

Der feine Typus, Choshū, ist durch ein Mädchen vertreten, das in halbliegender Stellung dargestellt ist. Da sie mit dem zierlichen Körperbau und den feinen Zügen dem Choshūtypus unter den unbekleideten Gestalten am besten entsprach, habe ich in der dioptrischen Zeichnung die Beine durch Drehung um die Hüft-

Digitized by Google

gelenkaxe in eine gerade Linie mit dem Rumpf gebracht (Fig. 2) und dazu den Canon construirt.

An der Figur bedeuten, wie üblich, die ausgezogenen Linien,

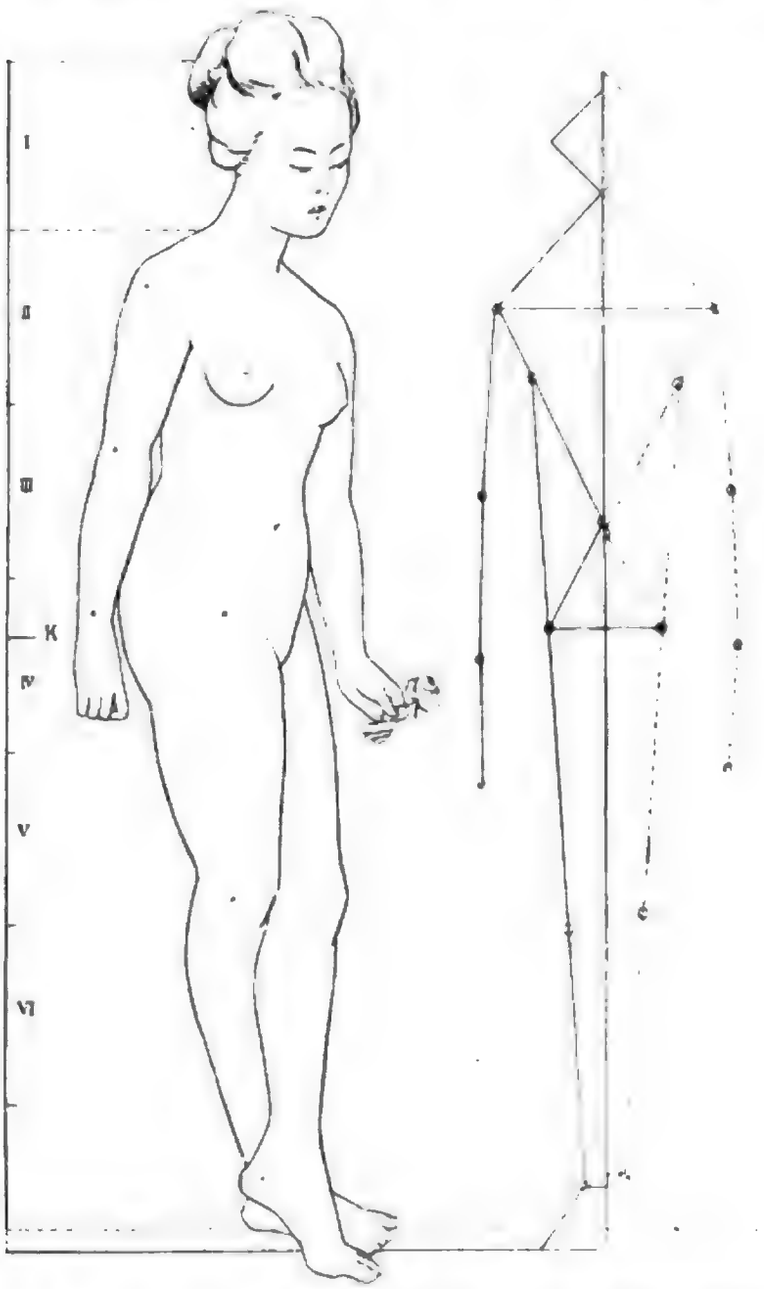


Fig. 2. Proportionen eines Mädchens vom feinen Typus (Chôshu).

die nach der Länge der Wirbelsäule, der Nasenschambeinlänge berechnet sind, die Verhältnisse, wie sie dem normalen Körper der weissen Rasse eigen sind, die gestrichelten Linien geben die Maasse des japanischen Mädchens.

Digitized by Google

Aus der Vergleichung folgt, dass der Kopf grösser, Arme und Beine kürzer sind als bei der europäischen Rasse, und dass die Körpermitte (k) in entsprechend gleicher Höhe, der Nabel aber

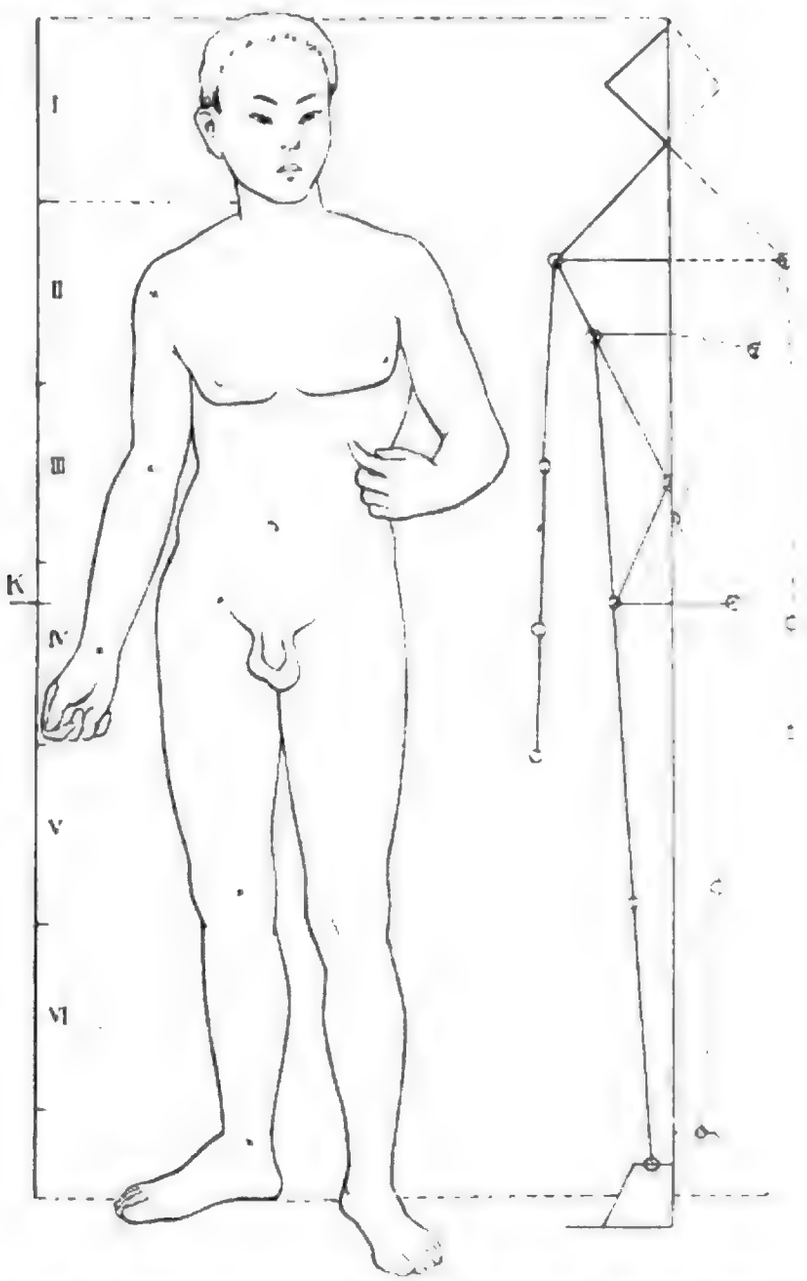


Fig 3. Proportionen eines jungen Mannes vom gemischten Typus

tiefer steht als bei der Europäerin. Die Körperproportionen werden also auch bei diesem besonders feinen Typus sehr stark durch die mongolische Abkunft beherrscht.

Der auffallende Tiefstand des Nabels, auf den wir noch zu-

rückkommen werden, geht auch aus den Messungen von Bälz hervor. Er hat selbst aber nicht weiter darauf geachtet, denn weiter unten[1]) schreibt er nur kurz und lakonisch: „Der Nabel ist oft sehr flach und meist schmutzig." Aus der an der linken Seite der Figur beigefügten Skala sehen wir schliesslich noch, dass die Kopfhöhe 6,8 Mal in der Körperhöhe enthalten ist.

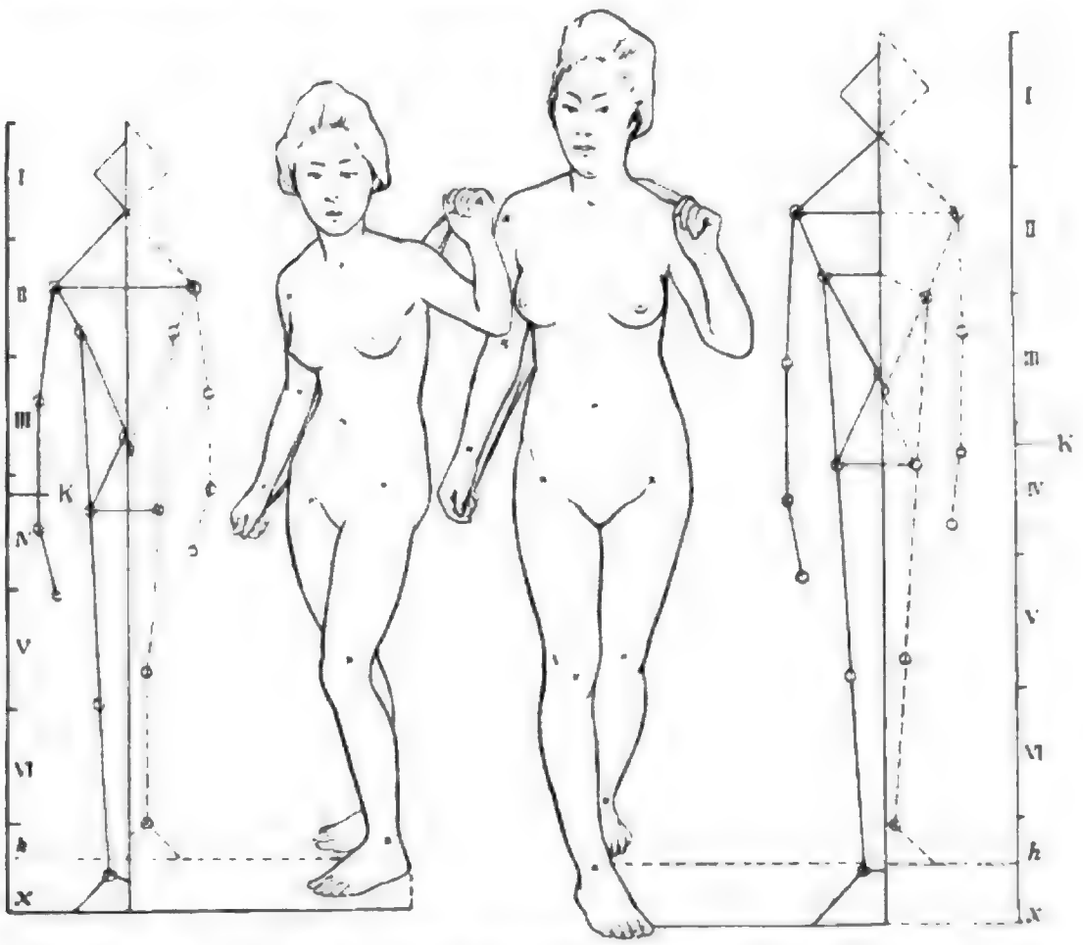


Fig. 4 Proportionen zweier Mädchen vom groben Typus (Satsuma)

Einen Uebergang zwischen feinem und grobem Typus bildet ein japanischer Bauer (Fig. 3), der, nur mit einem Lendentuch bekleidet, sich für die dioptrische Wiedergabe ohne weiteres eignete.

Bei ihm ist die Verkürzung der Gliedmassen schon viel stärker, die Kopfhöhe ist nur 6,4 Mal in der Körperhöhe enthalten, der Nabel steht noch tiefer, die Körpermitte (k) ist höher hinauf gerückt. Der mongolische Typus herrscht auch hier vor.

[1]) Die körperlichen Eigenschaften der Japaner, II, p. 67.

Digitized by Google

Noch stärker ist dies der Fall bei zwei Mädchen vom Satsumatypus, die eben ein Bad genommen haben und sich abtrocknen (Fig. 4).

Hier ist die Verkürzung der Gliedmassen noch stärker ausgesprochen, die Kopfhöhe geht nur 6,2 Mal in der Körperhöhe auf, die Körpermitte (k) ist bei beiden Figuren stark in die Höhe gerückt, der Nabel steht tiefer, als das mittelländische Schema verlangt, aber höher als bei dem jungen Manne.

Diese beiden Mädchen repräsentiren, was die Proportionen betrifft, die japanische Normalgestalt. Namentlich die Verkürzung der Beine findet sich auch bei feineren Gestalten ausserordentlich häufig, und trotz zahlreicher Messungen ist es mir nicht gelungen, auch nur eine einzige Figur mit der für die mittelländische Rasse vorgeschriebenen Beinlänge zu finden.

Mit dem Skelett, den Maassen und Proportionen haben wir eine allgemeine Grundlage, auf der sich das charakteristische Gepräge des Gesichts und der Gestalt als das eigentlich Wesentliche erst aufbaut.

Um dabei Missverständnisse zu vermeiden, müssen wir uns noch einmal kurz die Factoren vergegenwärtigen, die für die weiteren Besprechungen von Wichtigkeit sind.

Die ursprünglichen Elemente der japanischen Mischung sind ein weisses (Aino und vielleicht asiatische Mittelländer) und ein gelbes (von China eingewandert). Diese Mischung selbst können wir als ein gemeinschaftliches Ganzes auffassen, aus dem sich in einzelnen Exemplaren die ursprünglichen Elemente noch herausheben lassen.

Das gemeinschaftliche Ganze aber hat im Laufe der Entwickelung verschiedene, beide Elemente in sich tragende Typen gezeitigt, die sich mehr oder weniger deutlich unterscheiden lassen. Diese Mischungstypen sind es, die Bälz als feinen und groben Typus unterscheidet. Bälz führt diese beiden Typen auf zwei, durch Raum und Zeit getrennte (mongolische) Einwanderungen zurück und betrachtet den mittleren Typus als eine weitere Mischung zwischen diesen beiden. Alle drei sind demnach zunächst als japanische

Digitized by Google

Typen zu betrachten, ganz abgesehen davon, wie viel fremdes Blut der mongolischen Grundlage beigemischt ist.

Der Hauptunterschied besteht darin, dass das Gesicht beim feineren Typus schmal und lang, beim groben breit und kurz, der Körper beim feinen Typus schlank und zierlich, beim groben plump und untersetzt ist. Die sociale Stellung spielt dabei — nach Bälz — eine nicht unwichtige Rolle.

3. Gesichtsbildung.

Als Ausgangspunkt für die Besprechung der japanischen Gesichtsbildung wähle ich den Kopf eines etwa 6jährigen Mädchens, dem zwar noch „die schwarzen und die heiteren Loose im Zeitenschosse ruhn", das aber trotzdem ausgesprochen japanische Züge besitzt (Fig. 5).

Was dem japanischen Gesicht das kennzeichnende mongolische Gepräge verleiht, ist, wie oben bemerkt, der eigenthümliche Bau des Oberkiefers.

Durch die flache Stellung und die Breite seines zwischen Nase und Augen zur Stirnwurzel sich erstreckenden Fortsatzes wird die Nase breiter und flacher, weichen die Augen weiter aus einander, ausserdem aber bildet sich die gerade bei diesem Kindergesicht besonders deutliche Mongolenfalte, die seitlich von oben über den inneren Augenwinkel sich hinziehende Hautbildung, welche verstreicht, sobald man die Haut über dem Nasenrücken emporhebt. Auch bei europäischen kleinen Kindern wird diese Falte ziemlich häufig angetroffen; sie verschwindet aber bald mit dem zunehmenden Wachsthum der Nase.

Wie der obere Theil des Oberkiefers die Form vom Nasenrücken und den Augen bestimmt, so wirkt dessen unterer, alveolarer Theil, der die Zähne trägt, auf den unteren Theil der Nase und die Nasenmundgegend ein. Diese ganze Parthie scheint vorgetrieben und verjüngt sich scheinbar viel weniger nach den Wangen zu, als wir das beim europäischen Gesicht gewohnt sind. Das Gesicht erscheint dadurch in der Jochbogengegend viel breiter und flacher, in ähnlicher Weise verzogen wie bei einem Flötenbläser.

Digitized by Google

Wie Bälz durch genaue Messungen nachgewiesen hat, ist aber das mongolische Gesicht keineswegs in Wirklichkeit breiter als das mittelländische, die Breitenmaasse der Jochgegend sind im Gegentheil im Verhältniss zur Länge eher geringer zu nennen.

Der Unterschied liegt lediglich darin, dass die ganze mitt-

Fig. 5. Japanisches Kindergesicht im 6. Lebensjahre.

lere Gesichtsparthie, dem eigenthümlichen Bau des Oberkiefers entsprechend, mehr in den Vordergrund gerückt ist, so dass die grösste Gesichtsbreite beim mongolischen Gesicht sehr rasch in der Gegend des äusseren Augenwinkels erreicht wird, während die grösste Breite beim Mittelländer in der Ohrgegend liegt, so dass die Verjüngung nach vorn beim Mongolen ziemlich plötzlich, beim Mittelländer ganz allmählig eintritt.

Von der Stirn her hebt sich der Nasenrücken des Europäers nur

Digitized by Google

wenig ab, dagegen treten die Wangen und Jochbogen von der Nase sehr stark zurück, bei dem Japaner geht die Stirn in einem flachen Bogen in die Nase über und hebt sich von dieser sehr stark ab, von der Nase aber treten die Wangen nur ganz wenig zurück und fallen erst hinter den Jochbogen schärfer nach den Ohren zurück.

Die Fig. 6, welche nach den Messungen von Bälz schematisch construirt ist, veranschaulicht diese Verhältnisse auf dem Durchschnitt in der Höhe der Jochbogen. Die ausgezogene Linie giebt

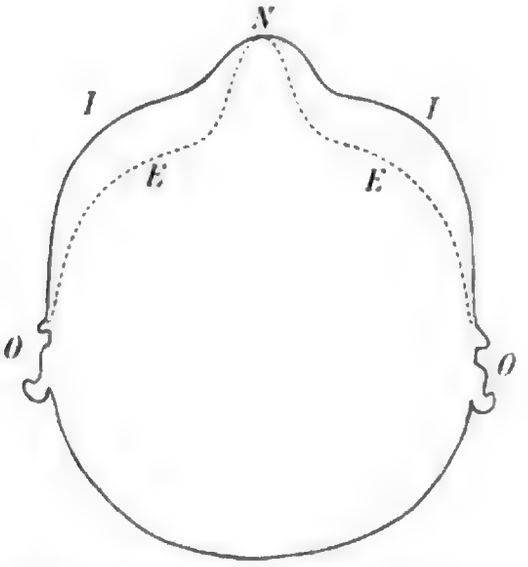


Fig. 6 Schematischer Durchschnitt des Gesichts in der Höhe der Jochbogen.

den Umriss des japanischen, die punktirte Linie den des mitteländischen Gesichtes wieder.

Diese grössere Vorderbreite des Gesichtes zusammen mit der Mongolenfalte trägt dazu bei, dass die Augenspalte auch in solchen Fällen sehr schief nach aussen und oben zu verlaufen scheint, wo dies in Wirklichkeit nur wenig oder gar nicht der Fall ist.

Während bei dem 6jährigen Mädchen alle Züge durch die kindliche Fülle weich und abgerundet sind, treten die weiblichen Formen bei dem etwa 10jährigen Mädchen, Fig. 7, schon viel deutlicher hervor.

In der Profilstellung zeichnet sich der eigenthümliche Ueber-

Fig. 7. Kopf eines Mädchens von etwa 10 Jahren.

gang zwischen Stirn und Nase, sowie die über dem rechten Auge hin steil abfallende Mongolenfalte deutlich ab.

Die gut gewölbte Stirn erscheint niedriger, weil der Haaransatz tiefer herunter greift, als wir das bei mittelländischen Gesichtern zu sehen gewohnt sind. Die gleichmässige Abflachung

Digitized by Google

des Gesichts zwischen unterem Augenrand und Mund, sowie der gleichmässigere Uebergang des Nasenrückens in die Wangenoberfläche ist hier gleichfalls sehr deutlich.

Die Haare sind bei beiden Mädchen glatt und schwarz; die Haut ein helles Gelbweiss. Bälz hat bemerkt, dass die lebhaftere Färbung der Wangen, die das mittelländische Kind so ziert, sich bei den japanischen Kindern besserer Kreise nur ausnahmsweise und viel weniger ausgesprochen findet.

Wie bei uns, haben die japanischen Kinder ein mehr gleichmässig abgerundetes, weiches und glattes Gesicht, in das des Lebens Müh' und Noth noch nicht seine Falten gegraben hat. Allmählig, und nach Bälz viel später als bei unseren Kindern, wachsen sich die weichen Züge zu einem schärferen, individuellen Gepräge aus.

Wenn diese beiden Kinder als gleichmässige Grundlage des japanischen Rassencharakters gelten können, so sehen wir an den Erwachsenen die nach verschiedenen Richtungen hin sich auswachsende Individualität; auch hier habe ich zunächst als Beispiele eine Reihe von Mädchenköpfen gewählt, die alle von Bälz genannten Spielarten vergegenwärtigen.

Dieselben entstammen meiner Sammlung von etwa 800 Japanerinnen, die in letzter Zeit durch die Freundlichkeit von Dr. ten Kate noch bedeutend vermehrt wurde.

Zunächst habe ich zwei Gesichter ausgesucht, die den Charakter der ursprünglichen Elemente, Mongolen und Aino, am meisten bewahrt haben.

Fig. 8 ist ein junges Mädchen mit typisch mongolischem Gesichtsausdruck. Die gut ausgeprägte Mongolenfalte, die im Profil nach dem Jochbogen sich verbreitende und von da zum Unterkiefer stark zurückweichende Umrisslinie, das Vortreten der Nasenmundpartie, der etwas höhere Stand des äusseren Augenwinkels bestimmen den Rassencharakter des Gesichts, ohne doch dessen jugendlichen Liebreiz zu beeinträchtigen. Als besonderer Vorzug muss an diesem Mädchen die Anwesenheit eines Ohrläppchens hervorgehoben werden, das nach Bälz bei den Japanern nur in 50% der Fälle vertreten ist.

Fig. 9 zeigt eine Japanerin mit beinahe europäischen Gesichts-

Digitized by Google

zügen, deren Gepräge durch das Ueberwiegen von Ainoblut bestimmt wird; die grossen, gerade gestellten Augen, das gleichmässig nach dem Kinn sich verjüngende Gesichtsoval, der kräftige, gut geschnittene Mund haben nichts Mongolisches an sich. Nur am linken

Fig. 8. Japanerin mit Mongolentypus (Kopf)

Auge ist ein etwas steilerer Abfall der oberen Augenfalte am inneren Rande bemerkbar.

Diese beiden Figuren (8 u. 9) zeigen uns die Ammon'schen Extreme, zwei Individuen, die die constituirenden Elemente einer jahrhundertelangen Mischung ziemlich rein erhalten haben [1]).

[1]) Das Mädchen mit Ainotypus habe ich in meiner Rassenschönheit, II. Aufl., Fig. 41, als Japanerin „mit wenig mongolischen Zügen" bezeichnet,

Digitized by Google

Nach Feststellung der elementaren Typen haben wir nun die verschiedenen Abstufungen zu betrachten, die sich aus der gemeinschaftlichen, überwiegend mongolischen Mischung herausgebildet haben.

Bälz hat ursprünglich nur zwei, den feineren Choshūtypus und

Fig. 9. Japanerin mit Ainotypus (Kopf).

den gröberen Satsumatypus unterschieden. Später[1]) hat er einen dritten, mittleren Typus den beiden anderen „bei zunehmender Erfahrung" beigefügt.

---

ohne dessen nähere Herkunft zu kennen. Nachträglich schrieb mir ten Kate: Fig. 41 ist eine Frau von Ainoblut von gemischtem Typus. Bälz kennt sie persönlich und wird Ihnen darüber berichten.

[1]) Die körperlichen Eigenschaften der Japaner, II. Theil, 1885.

Digitized by Google

Wie Bälz sehr richtig bemerkte, muss sich der Europäer, wenn er mit Völkern anderer Rasse in Berührung kommt, erst daran gewöhnen, diese richtig zu sehen. Im Anfang scheinen ihm alle fremden Gesichter so ähnlich, dass er sogar Männer und Frauen verwechselt, und zwar besonders bei der mongolischen Rasse, bei der alle Menschen dunkelhaarig, und die Männer im Gesicht nur wenig behaart sind. Ebenso geht es dem Japaner in Europa; wie mir einer von ihnen mittheilte, war er, als er zum ersten Mal einen Jüngling ohne Bart sah, erstaunt, „dass ein weisses Weib in Hosen herumliefe", so sehr hatte sich bei ihm der Bart des Europäers als alleiniges Geschlechtsmerkmal eingeprägt. Man mag darüber lachen, aber um den allzustolzen Cultureuropäer für etwaige Ueberhebung zu strafen, kann ich gleichfalls aus eigener Erfahrung mittheilen, dass wir Europäer in der Beziehung noch viel tiefer stehen.

In Java tragen Männer und Frauen die Haare lang, aber nur die Männer verbergen ihre Haare mit dem turbanähnlichen Kopftuch. Nun ist es ganz allgemein bekannt, dass jeder Europäer ohne Ausnahme, wenn er zuerst und unvorbereitet nach Java kommt, alle Männer für Frauen hält, und nicht etwa wegen eines körperlichen Merkmals, sondern allein wegen des für europäische Augen ungewöhnlichen Kleidungsstückes, des Kopftuches, das er in Europa nur auf Frauenköpfen gesehen hat.

Dank meinem langjährigen Aufenthalt in mongolischer Umgebung war ich bei meiner Ankunft in Japan schon im Sehen der mongolischen Gesichtszüge geübt und konnte mich von der Richtigkeit der Bälz'schen Beobachtungen leicht überzeugen.

Der feine Choshutypus ist im Gesicht gekennzeichnet durch grössere Schmalheit und Länge desselben, grosse Augen, kleinen Mund, hohe, schmälere Nase mit gut entwickeltem Nasenrücken und feiner Spitze.

Dieses Gepräge in reiner Form trägt das Mädchen, dessen Kopf in Fig. 10 wiedergegeben ist. An dem in dreiviertel Profil gestellten Kopf sehen wir auch die den Japanern eigenthümliche Bildung der oberen Augenlider, die durch die Lage der oberen Augenfalte beeinflusst wird.

Bei den Mittelländern verläuft dieselbe parallel zwischen Augen-

braue und oberem Lidrand hin und verliert sich nach dem innern Augenwinkel zu. Bei den Mongolen steht sie aussen den Augenbrauen viel näher, verschärft sich im weiteren Verlaufe und zieht

Fig. 10. Kopf einer Japanerin Choshutypus.

schräg nach innen und unten über den inneren Augenwinkel hin. Im Profil ist demzufolge die Linie zwischen Augenbraue und oberem Lidrand bei den Mongolen eine gleichmässige Wölbung, während sie bei dem mittelländischen Auge durch die parallellaufende Falte in zwei Wölbungen gebrochen wird.

Ein Ohrläppchen hat dieses Mädchen leider nicht.

Eine gleich schöne Bildung von Augen und Nase, dabei aber eine etwas stärkere Vorwölbung der Nasenmundgegend zeigt Fig. 11. Doch auch hier sind alle Züge fein, zierlich und gedehnt.

Wir haben die Wahl, dieses Mädchen als eine weniger scharf ausgeprägte Choshuschönheit, oder mit Bälz als eine besonders schöne

Fig. 11. Kopf einer Japanerin. Dem Choshu sich nähernder Mischtypus

Vertreterin des mittleren Typus zu betrachten. Ich ziehe das erstere vor. Als Vertreterinnen des Satsumatypus können die Mädchen Fig. 12 u. 13 gelten.

Das Satsumagesicht ist nach Bälz runder, breiter, voller, die Nase kürzer, breiter und flacher, der Mund grösser, die Lippen gefüllt, die Augen kleiner, die Züge nicht so fein, um nicht zu sagen plump.

Digitized by Google

In Fig. 12 sehen wir das Satsumagesicht in einer recht ansprechenden Form. Das mongolische Gepräge ist unverkennbar, die Mongolenfalte, der niedrige Nasenrücken, die breite, etwas aufgestülpte Spitze der Nase, sowie das Vortreten der Wangen ist da:

Fig. 12. Kopf einer Japanerin. Satsumatypus, fein.

aber trotz der gleichmässigen angenehmen Abrundung entbehren die Züge doch keineswegs einer gewissen zierlichen Feinheit.

Ganz anders ist dies bei Fig. 13. Zu dem mongolischen Gepräge, der Mongolenfalte, dem sehr schief gestellten Auge, der niedrigen breiten Nase gesellt sich eine besonders starke Ausladung der Jochbeingegend, ein wulstiger Mund und eine grosse Plumpheit der Gesichtszüge. Dem Kopf entsprechend ist die Gestalt kurz, untersetzt und kräftig.

Digitized by Google

Wenn wir diese letztere als die eigentliche Vertreterin des plumpen Satsumatypus betrachten wollen, dann würde Fig. 12 ent-

Fig. 13. Kopf einer Japanerin. Satsumatypus, grob.

schieden eine höherstehende Abart bilden, und vom Satsumastandpunkt aus wieder dem mittleren Typus von Bälz zugezählt werden müssen.

Zwischen Fig. 12 u. 11 lassen sich nach Belieben auch wieder verschiedene Uebergänge finden, und für einen biederen deutschen

Digitized by Google

Fig. 15 Stark ausgeprägte jüdische Züge

bei verschiedenen Urrassen zeigt aber, dass es sich dabei keineswegs um einen festumschriebenen Rassencharakter handelt, sondern um eine gewisse Accentuirung allgemeiner Rassenmerkmale, die sich bei

Digitized by Google

dem eigentlichen jüdischen Volke, vielleicht wegen der stärkeren Inzucht, viel ausgeprägter und regelmässiger finden lässt.

Ausser den jüdischen Schönheiten erwähnt Bälz noch die Ideal-

Fig. 16. Jugendliches Mädchen mit japanischem Idealgesicht.

gestalten des Japaners, wobei er neben den feinen mädchenhaft keuschen, lieblichen, zartgeformten Reizen die eigentliche japanische Schönheit, gewissermassen den feinsten Extract des Choshūtypus beschreibt [1]).

[1]) Körperformen, II, p. 27.

Digitized by Google

„Der Japaner — schreibt Bälz — sucht bei einem schönen Weibe das Verfeinerte, Aetherische, das Ueberwiegen des Höheren, dem Rohmateriellen fernstehenden Elementes. Die zarte, feine, schlanke Gestalt mit dem bleichen, durchsichtigen Teint und den scharfen Zügen ist für den Japaner ein höheres Wesen, sie ist durchgeistigt, ist eine Art Abstractum aus dem Stofflichen der alltäglichen Welt. Die ausgeprägtesten, aber sehr seltenen, cypressenschlanken, weiblichen Typen mit den ganz schiefen nach den Schläfen verlängerten Augen haben in der That etwas eigenthümlich Fremdes, Weltfernes, das fast unheimlich anmuthet. In diesem Sinne sagt auch der Japaner: Bijin wa Kowai, d. h. ein wahrhaft schönes Weib hat etwas Scheueinflössendes."

Fig 17. Junge Japanerin mit Idealgesicht.

Ein derartiges zartes Mädchengesicht hat Fig. 16, die ich ebenfalls H. ten Kate verdanke. So etwa können wir uns die liebliche Gestalt des kleinen Veilchens aus den Genjilegenden vorstellen. Die grossen, träumerischen und dabei doch kindlich-schüchternen Augen, der kleine Mund und der weiche Umriss des Gesichtes haben etwas unendlich Anziehendes und doch wieder das „eigenthümlich Fremde, Weltferne", das Bälz erwähnt.

Dieselbe verfeinerte Gesichtsbildung zeigt ein erwachsenes Mädchen, das vor dem Spiegel kniet und aus diesem heraus den Beschauer anblickt (Fig. 17). Es schliesst sich eng an die von Bälz gegebene Beschreibung an und kann als reinste Vertreterin des Choshugesichtes angesehen werden.

Digitized by Google

Nach dieser Heerschau über die zierlichen Blüthen des schöneren Geschlechts scheint es erwünscht, auch einige Vertreter des starken Geschlechts näher zu betrachten.

Beim Manne sind die Gesichtszüge stärker ausgeprägt, mehr

Fig. 18. Alter Japaner mit Ainotypus.

individuell entwickelt und zeigen die besprochenen Eigenschaften in viel prägnanterer Form. An dieser Stelle können wir uns mit drei Beispielen begnügen, die den Ainotypus, den Mongolentypus und den häufigsten Mischtypus repräsentiren, also nach dem Ammon'schen Gesetz die beiden Extreme und die endgültige Mischform.

Digitized by Google

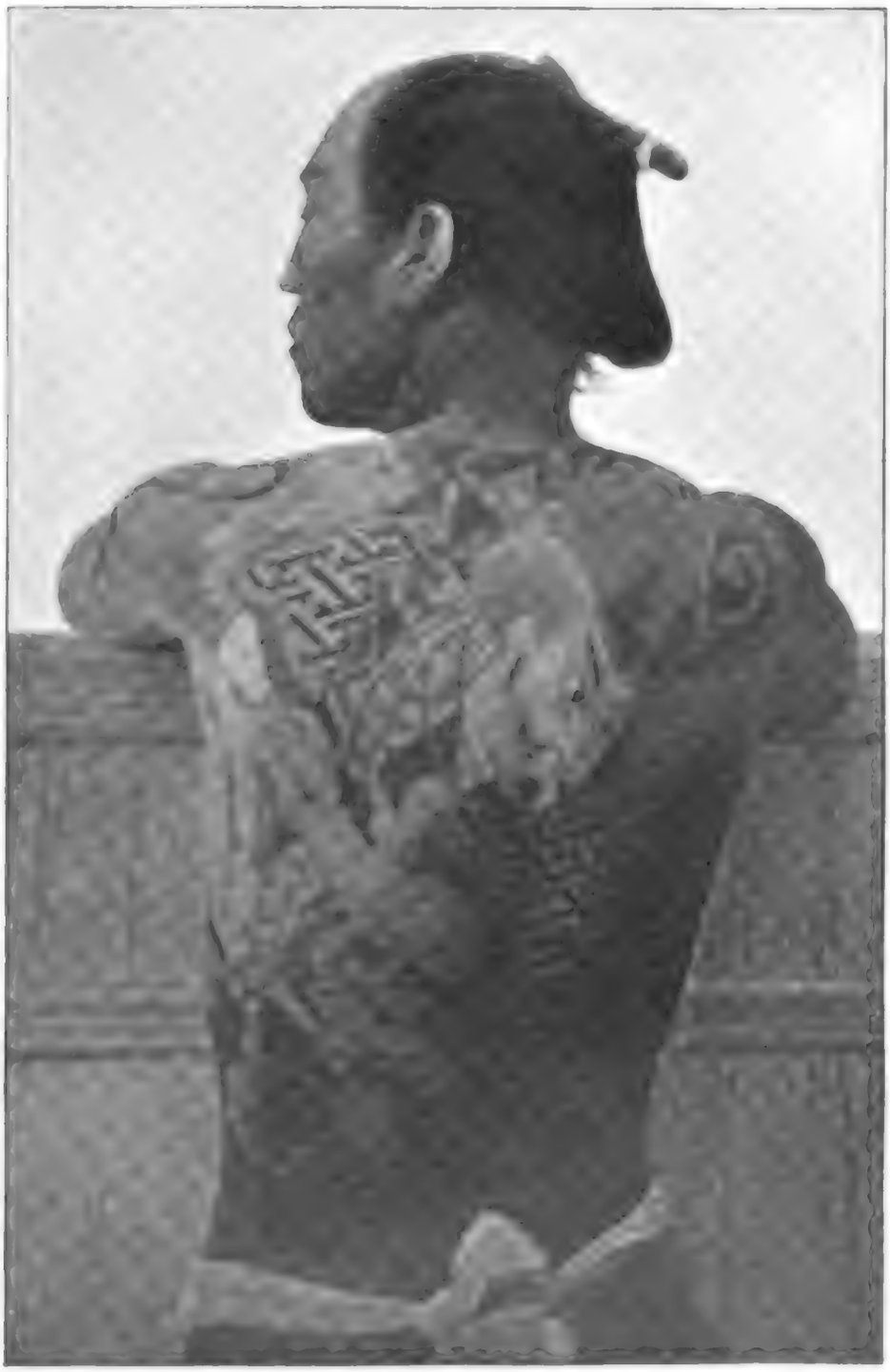


Fig. 19. Japanischer Arbeiter, Betto mit starkem Mongolismus.

Bei einem alten Manne (Fig. 18) zeigt sich trotz mongolischer Elemente ein starkes Ueberwiegen der Ainoelemente im stattlichen Barte, der allerdings die Unterkieferwinkel ziemlich frei lässt, in den grossen, gerade stehenden Augen, der kräftigen Nasenmundfalte und der wulstigen Stirn.

Digitized by Google

Der im verlorenen Profil gesehene Kopf eines tätowirten Arbeiters (Fig. 19) zeigt dagegen ausgesprochen mongolisches Gepräge, namentlich in der Bildung des Auges und der Jochbogen.

Fig. 20. Japanischer Bauer vom gemischten, mittleren Typus

Das Bild eines in seinen Strohmantel gehüllten Bauern (Fig. 20) zeigt die wetterharten Züge des gröberen japanischen Typus, wie er in der arbeitenden Klasse am häufigsten vertreten ist.

Da wir bei der Besprechung der Körpergestalt noch wiederholt auf die Gesichtsbildung zurückkommen müssen, so können wir

Digitized by Google

uns hier mit diesen wenigen Beispielen begnügen, dürfen aber nicht vergessen, dass ebenso wie bei uns, die individuellen Unterschiede im Gesicht des Mannes unendlich mannigfaltiger und ausgesprochener sind, als bei der Frau.

Das wechselvollere und ereignissreichere Leben des Mannes gräbt tiefere Furchen, als das ruhigere, gleichmässige der Frau.

Jedes Männergesicht trägt seine Geschichte in sich, aber es ist nicht immer leicht, deren Runen zu entziffern. Man denke an jenen deutschen Professor, der seinen Patienten tiefsinnig ansah und sagte: „Aus Ihrem Gesichte lese ich, dass Sie eine sitzende Lebensweise führen." „Ich bin Briefträger," war die Antwort.

4. Körperbildung.

Wie bei der Besprechung des Gesichtes, so müssen wir auch bei der Körperbildung dem Weibe den ersten Platz einräumen. Der Betrachtung des Gesichtes allein ist aus später zu erörternden Gründen ein grösserer Raum gewidmet worden; dabei wurde jedoch nur das Wesentliche erwähnt. Eine weit ausführlichere Besprechung aller Einzelheiten findet sich in dem grundlegenden Werke von Bälz. Dass ich von demselben ziemlich viel übernommen habe, halte ich für wünschenswerth und gerechtfertigt, weil das Original sehr selten und schwer zugänglich ist, um so wichtiger aber, weil die gewissenhaften Beobachtungen von Bälz noch lange nicht die allgemeine Anerkennung und Verwerthung gefunden haben, die sie verdienen.

Wir müssen bei der Betrachtung der Körperbildung stets auch wieder auf das Gesicht zurückkommen; mit den Eigenheiten des Gesichts vertraut, findet man das Verständniss der Formen des übrigen Körpers sehr viel einfacher und leichter.

Ebenso wie im Gesicht, heben sich die von Bälz aufgestellten Typen auch in der Körperform aus der gemeinschaftlichen Bildung deutlich heraus.

Der Uebersicht wegen sei die von Bälz aufgestellte Umschreibung vorangeschickt.

In seiner ersten Veröffentlichung (1883) hat Bälz den Choshū- und den Satsumatypus aufgestellt nach den Provinzen Choshū und

Satsuma, in denen jeweils der betreffende Typus am stärksten vertreten ist. Er leitet beide Gestaltungen von zwei aufeinander folgenden Einwanderungen über Korea ab, von denen die Choshūform, die mehr mittelländisches Gepräge zeigt, die ältere, die stärker mongolische Satsumaform die spätere ist.

„Der Choshūmann — schreibt Bälz [1]) — gilt für körperlich wenig kräftig, aber fein, von hervorragender diplomatischer Geschicklichkeit und einer raffinirten Schlauheit, die in ihren Mitteln nicht immer wählerisch ist.

Der Satsumaner dagegen ist plumper im Körperbau und Benehmen, aber von einer unerreichten persönlichen Tapferkeit, immer kampflustig, immer bereit zum Sterben für seine Sache, dabei derb, gutmüthig, und von biederem, offenem Charakter."

Trotz nachträglicher vielfacher Mischung dieser beiden Typen unter einander (und mit Ainos) meint Bälz im allgemeinen sagen zu können, dass auch jetzt noch in der Satsumagegend der flache, stärker mongolische Typus häufiger ist und dass die Bewohner von Choshū den Ruf einer helleren Hautfarbe und grosser körperlicher Schönheit besitzen.

In seiner zweiten Veröffentlichung (1885) bespricht Bälz die beiden Typen, die er jetzt mit Vorliebe als feinen und groben unterscheidet, viel ausführlicher.

„Beim Körperbau — schreibt er [2]) — sind zwei Typen zu unterscheiden, der eine vornehme schlanke und der andere untersetzte. Der Unterschied ist aber bei den Männern weit unwesentlicher als bei den Frauen, denn was bei den letzteren als plump und unschön erscheint, kann sich beim Manne als kräftige Muskulatur geltend machen und ästhetisch vollkommen zulässig sein. Deshalb ist auch der Unterschied zwischen einem kräftigen Manne vom feinen und einem vom untersetzten Typus in den Gesichtszügen weit grösser als am übrigen Körper."

Und weiter:

„Die Leute vom schlanken Typus zeigen die stärkere Entwickelung in die Länge in allen Einzelheiten. Der Schädel neigt

[1]) I. Theil, 1883, p. 13.

[2]) II. Theil, 1885, p. 22.

Digitized by Google

zur Dolichokephalie, das Gesicht ist sehr lang, die Nase ist lang, der Hals ist lang, der Thorax, der gesammte Rumpf ist lang, die Glieder sind schlank gebaut. Bei den arbeitenden Klassen dagegen ist das Gesicht breit, die Nase kürzer und breiter, der Hals kürzer und kräftig, der Brustkorb wohl gebaut und sehr muskulös, die Glieder kurz und fleischig."

Hieran schliesst sich eine viel ausführlichere Beschreibung der entsprechenden Bildungen beim Weibe:

„Eine Japanerin von feinem Typus ist, ohne Rücksicht auf individuelle Abweichungen, etwa folgendermassen gebaut: Die Grösse (147) ist um ein kleines bedeutender als die der gewöhnlichen Frauen ihres Landes. Die Gestalt ist sehr schlank, sehr schmal, mager, zartknochig. Der Kopf ist bald mesokephal, bald leicht dolichokephal: das Gesicht ist sehr lang, schmal, die Jochbogen prominiren nur mässig, die Stirn ist nieder, die Haare wachsen tief in die Schläfe herein; die Augen sind schief, die Lidspalte ist bald sehr eng, bald weit, der freie Rand des oberen Lids ist meist nicht sichtbar. Der Nasensattel liegt, wie bei allen Japanern, relativ tief, die Oberkiefer sind etwas flach; die Nase ist stark konvex, mit der Spitze etwas nach einwärts gezogen (Adlernase), dabei lang und schmal. Der Mund ist fein geschnitten, aber durch leichten Prognathismus und vorragende Schneidezähne öfters etwas entstellt. Das Kinn tritt deutlich hervor, ist schmal, weil das lange Gesicht von dem Jochbogen nach dem Kinn sich rasch zuspitzt, Hals schlank, Rumpf sehr lang, Schultern und Nacken sind selbst bei sonstiger Magerkeit schön gerundet, Hände klein, lang, schmal, mager, zart. Brustkorb lang, schmal, dürr; Busen meist klein. Unterleib sehr lang, Hüften schmal, die fleischigen Theile wenig entwickelt, Beine kurz, mager, schlaff, nicht immer gerade. Knöchel durch das viele Sitzen zu dick, die durch Schuhe eingeengten Füsse relativ breit.

Der plumpe Typus ist in jeder Beziehung der Gegensatz des vorhergehenden. Seine Vertreterinnen sind kleiner (145), sehr kräftig, robust gebaut, von Gesundheit strotzend. Der Kopf ist runder, mehr brachykephal oder mesokephal. Das Gesicht ist sehr breit mit stark entwickeltem Jochbogen. Die Wangen sind voll,

Digitized by Google

lebhaft geröthet, die Augenlidspalte mehr oder weniger spitz nach aussen zu laufend, der obere freie Lidrand durch die wulstig herabsinkende, fette Lidfalte meist bedeckt, manchmal so, dass die Gestalt des Auges einem schmalen Knopfloche gleicht. Nasenrücken flach, Nase breit, stumpf. Lippen wulstig. Mund gross, Kiefer oft etwas prognath. Kinn voll, breit zurücktretend, Hals und Schultern fleischig, voll. Rumpf lang und breit, Brustkorb kräftig. Brüste stark entwickelt; Arme dick, rund, stramm, Hände verhältnissmässig fein. Hüften breit, Beine sehr kurz; Oberschenkel kurz, sehr dick und plump; Waden bald sehr dick, bald, aber selten im Verhältniss zum Oberschenkel, dünn; Knöchel plump, Füsse kurz, breit. Dieser Typus ist der herrschende bei den Bauern und den niederen Klassen der Stadtbewohner."

Neben diesen beiden früheren Typen stellt Bälz nach „reichlicher, siebenjähriger Erfahrung" noch einen dritten auf, „der wahrscheinlich aus der Mischung der beiden extremen Formen entstanden ist", und der sich „am häufigsten bei den Frauen der besseren bürgerlichen Klassen, Beamten, Samurai und Kaufleuten" findet.

Wie gesagt, kann ich Bälz darin nicht folgen. Ganz abgesehen davon, dass man schliesslich, in dieser Weise weitergehend, eine ganze Reihe von Mischtypen neben einander aufstellen könnte, hat diese Eintheilung noch einen anderen und meiner Ansicht nach viel schwerwiegenderen Fehler. Da Bälz den feinen Typus an anderer Stelle als das Kennzeichen der hohen Aristokratie bezeichnet, so erhalten wir in dieser Weise keine allgemein-menschliche anthropologische, sondern eine vorwiegend sociale Eintheilung in Adel, Bürgerschaft und Bauernstand.

Allerdings sagt Bälz [1]): „Natürlich ist der feine Typus nicht ausschliesslich auf die höchsten Kreise beschränkt," trotzdem aber zeigt er doch eine gewisse Neigung, die somatischen Merkmale mit der socialen Stufenleiter in Einklang zu bringen, oder wenigstens, vor einer scharfen Trennung zurückzuschrecken. Ohne Zweifel übt ja die von der socialen Lage abhängige grössere oder geringere Pflege und Entwickelung des Körpers einen gewissen Einfluss auf

[1]) l. c. p. 23.

Digitized by Google

Fig. 21. Körperbau zweier Satsumamädchen

dessen weitere Ausgestaltung, aber doch bleibt immer der Rassencharakter die Grundlage, die seine Formen in der Hauptsache bestimmt. Ich halte die ursprüngliche Eintheilung von Bälz in Choshu und Satsumatypus für die richtige, und zwar ganz abgesehen von

socialen Verhältnissen. Das Massgebende ist hier die Rasse, beziehungsweise die Rassenmischung. Beim Choshūtypus haben sich mittelländische oder verwandte Elemente, gleichgültig ob sie nun von Ainos oder von anderen Stämmen herrühren, seit Jahrhunderten

Fig. 22. Oberkörper des linksstehenden Mädchens (Fig. 21).

mit dem mongolischen Grundelemente amalgamirt und damit einen verfeinerten, weiss abgetönten Mongolentypus geschaffen, beim Satsumatypus finden wir den Mongolentypus in einer reineren, aber plumperen Form wieder. Jedes Aufstellen eines Mischtypus zwischen diesen beiden kann nur Verwirrung verursachen; die Unterschiede sind ohnedies schon verhältnissmässig so gering, dass man

Digitized by Google

Fig. 23. Vorderansicht eines Satsumamadchens.

im gegebenen Fall oft in Verlegenheit kommt, genau zu bestimmen, wo der Choshūtypus aufhört und der Satsumatypus anfängt. Nimmt man einen oder mehrere Mischtypen hinzu, dann ist der Willkür Thür und Thor geöffnet.

Zur Bestätigung dieser Auffassung können die als Belege beigegebenen Photographien dienen, die es dem Beschauer ermög-

Digitized by Google

Fig. 21. Rückansicht eines Satsumamädchens.

lichen, sich ein eigenes Urtheil zu bilden. Die Bestimmung der Typen ergiebt sich zum Schlusse von selbst. Wenn ich aber bei der Eintheilung in Choshū und Satsuma bleibe, so muss ich noch vorher bemerken, dass sich in beiden Typen schöne und hässliche Exemplare finden lassen. Wie der Choshūtypus ins Schwächliche und Krankhafte ausarten kann, so kann wiederum beim Satsuma-

Digitized by Google

typus die Gedrungenheit und Fülle der Gliedmassen übertrieben sein. Ich habe, so weit möglich, die schönsten mir zur Verfügung stehenden Exemplare ausgesucht und diesen auf Kosten des schärfer ausgeprägten Rassencharakters den Vorzug gegeben.

Fig. 21 zeigt uns das Bild der beiden Japanerinnen, deren Umrisse und Proportionen in Fig. 4 gezeichnet sind.

Dort haben wir schon gesehen, dass diese Gestalten charakterisirt sind durch starke Unterlänge in den Gliedmassen, namentlich in den Beinen, und dass die Köpfe im Verhältniss zur Körperlänge sehr gross sind (1 : 6,2). An der Photographie sehen wir die von Bälz für den Satsumatypus bezeichnenden Merkmale besonders deutlich an der grösseren Gestalt rechts; das breite Gesicht, die plumpen Formen, die vollen Brüste fallen am meisten ins Auge. An der zweiten, schlanken Gestalt ist es eigentlich nur der Kopf, der den Satsumatypus verräth; der Körper erscheint auf den ersten Blick zierlich und schlank gebaut, und erst bei genauerem Zusehen bemerkt man an der grösseren Dicke und geringen Modellirung der Gelenke, an dem starken Hervortreten der Knochen unter der Haut, das besonders am oberen Brustkorb deutlich ist, dass wir es hier mit einem sehr mageren Geschöpf des gröberen Typus zu thun haben.

Charakteristisch für die japanische Auffassung weiblicher Grazie ist die Stellung der Beine; eine leichte Knickung im Kniegelenk, ein starkes Einwärtsstellen der Fussspitzen gilt für zierlich und schön.

Die Füsse sind klein, kurz, aber von regelmässiger Form mit sehr gut gestellten Zehen, deren zweite die grösste Länge erreicht. Einen besonderen Vorzug bilden hier, wie bei fast allen Japanerinnen, die Schultern und Arme mit dem Halsansatz. Bei dem kleineren Mädchen sind ausserdem die Brüste von einer recht reinen Form; den jugendlich-anmuthigen Eindruck, den der Torso dieses Mädchens macht, erkennt man am besten aus Fig. 22, wobei der störende Einfluss der zu kurzen Beine im Kniestück wegfällt. Deckt man an diesem Bilde nun auch den Kopf bis unter den Mund zu, so hat man in der That einen Rumpf vor sich, der auch strengeren Ansprüchen an zierliche Körperbildung genügt.

In viel stärkerem Maasse zeigt den Satsumatypus ein Mäd-

Digitized by Google

chen, das in sinniger Weise seine Blösse mit einer Feuerlilie statt mit einem Feigenblatt zu bedecken sucht (Fig. 23). Die Kürze und Plumpheit der Beine, das flache, mongolische Gesicht, namentlich aber die Dicke der Knöchel fallen hier als Fehler besonders stark auf. In der Ansicht von hinten (Fig. 24), wobei das Mädchen sinnend seine Garderobe mustert, ist das Missverhältniss zwischen Rumpf und Beinen für ein europäisches Auge besonders störend. Dagegen sind auch hier Schultern, Arme und Büste von einer Vollendung der Form, wie sie in Europa nur selten angetroffen wird. Die Körperhöhe enthält 6,4 Kopfhöhen, die Körpermitte steht in der Vorderansicht in der Mitte zwischen Nabel und Schritt,

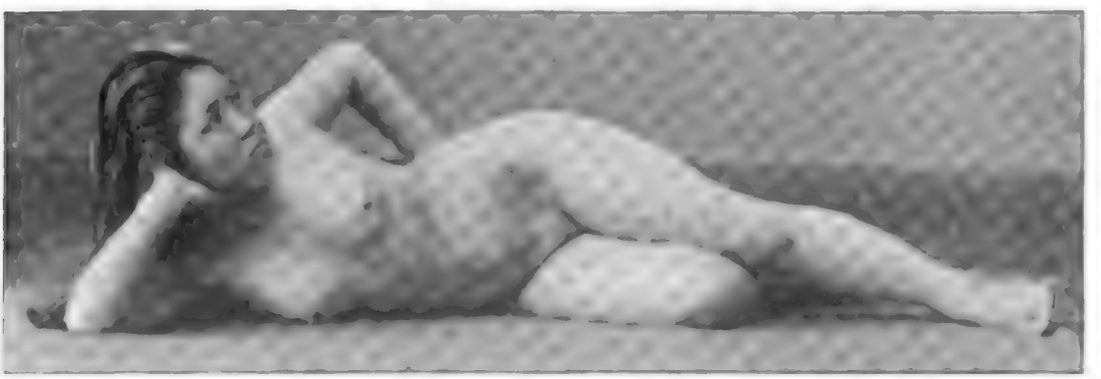


Fig. 25. Dasselbe Modell in liegender Stellung

in der Rückansicht zufällig gerade an der Stelle, wo der linke Zeigefinger des Mädchens liegt, also ganz auffallend hoch. Die Brüste sind klein, rund und hoch angesetzt, der grosse Brustmuskel stärker entwickelt, als wir das bei den Japanerinnen sonst gewohnt sind.

Jeder unbefangene Beobachter wird zugeben, dass diese Gestalt trotz vieler Vorzüge auf europäische Augen wegen ihrer eigenthümlichen Proportionen einen keineswegs befriedigenden Eindruck macht. Um so überraschender aber ist es, wenn man sieht, dass dieselbe Gestalt in liegender Stellung (Fig. 25) scheinbar allen Anforderungen unseres Geschmackes genügt; scheinbar, sage ich, denn wenn wir die liegende Gestalt aufwärts drehen, macht sie uns gleichfalls keinen günstigen Eindruck.

Der physiologische Grund für diesen merkwürdigen Wider-

Digitized by Google

Fig. 26. Zwei Mädchen vom Satsumatypus, eine sehr jugendlich.

spruch in unserem Urtheil liegt darin, dass unser Auge wohl mehr oder weniger geübt ist, Entfernungen von oben nach unten, also entsprechend der aufrechten Stellung, zu schätzen, von rechts nach links dagegen die Abstände meistens überschätzt.

Die Tizian'sche Venus von Urbino in der Tribuna scheint uns normal, hat aber, aufgerichtet, zu kurze Beine. Entweder hatte das Original wirklich zu kurze Beine, die Tizian, seinem künstlerischen

Digitized by Google

Gefühl folgend, in der liegenden Stellung am wenigsten störend fand, oder hat Tizian diese Unvollkommenheit des menschlichen Augenmaasses gekannt und ihr zu Liebe die normalen Beine des Originals absichtlich im Bilde verkürzt, um die Harmonie des Ganzen zu wahren.

Doch kehren wir zu der Japanerin (Fig. 25) zurück. Die gewählte Stellung gestattet uns, die Fehler in den Proportionen gewissermassen künstlich auszuschalten und zu übersehen, und nur auf die Vorzüge des Körpers zu achten, und da haben wir ein Ebenmaass in dem Verhältniss von Fett und Muskeln an Rumpf und Gliedmassen, wie wir es bei jungen Mädchen in Europa nur selten finden. Der zierlich dahingestreckte Körper würde mit seinen plastischen Formen, der glatten Haut und dem fast völligen Fehlen jeglicher Körperbehaarung den Eindruck einer griechischen Statue machen, wenn nicht der grosse Kopf mit seinem mongolischen Gepräge die Illusion verdürbe.

Fig. 26 giebt zwei weitere Vertreterinnen des Satsumatypus. Die stehende Figur ist ein sehr junges, vielleicht 13jähriges Mädchen in reifendem Zustand. Auch hier sind Arme und Schultern sehr zierlich und von einer für dieses Alter seltenen Fülle. Die Körperhöhe von 6,4 Kopfhöhen, die mongolischen Züge entsprechen dem Rassencharakter; davon abgesehen ist der Oberkörper bis zur Mitte der Schenkel von tadelloser Form, und nur die plumpen Kniegelenke verrathen, dass hier eine Knospe vor uns steht, die mehr verspricht, als sie halten wird. Die liegende Gestalt ist eine weitere Aufnahme der in Fig. 23 bis 25 dargestellten Person.

Den vollendet schönen Satsumatypus zeigt ein Mädchen aus Hakone (Fig. 27), das sich zum Bade entkleidet hat. Der Kopf ist kleiner, hat nur wenig ausgesprochenen Mongolismus, Schulter und Arm sind von vollendeter Bildung, die Kürze der Beine wird durch die kauernde Stellung verdeckt, der Fuss ist klein, die Zehen schmal und gerade, alle Formen von vollendeter Abrundung und doch zierlicher Form. Um den Eindruck des malerischen Bildes nicht abzuschwächen, überlasse ich der Phantasie des Lesers, die weiteren Vorzüge selbst herauszufinden.

Worauf ich aber mit Rücksicht auf spätere Schlussfolgerungen

Digitized by Google

besonders aufmerksam machen möchte, das ist die eigenthümliche und dabei doch zierliche Stellung. Während das rechte Bein em-

Fig. 27. Mädchen aus Hakone im Bad (Satsuma).

porgezogen ist, sitzt das Mädchen auf ihrem linken Fusse, den sie in der Weise unter den Körper geschoben hat, dass der Fussrücken dem Boden aufliegt, und ihr Körper auf der Sohle ruht. Man erkennt dies daran, dass die grosse Zehe des linken Fusses gerade

Digitized by Google

noch hinter der rechten Ferse sichtbar wird. Da ein derartiger Sitz auf einem oder auf beiden Füssen der allgemein übliche in Japan ist, und da dabei die Füsse stark nach innen gebogen, die äusseren Knöchel gespannt werden müssen und zugleich das ganze Gewicht des Körpers tragen, so erklärt diese gewohnheitsmässige Stellung die dicke, wulstige Form des Knöchels, die bei Frauen deshalb mehr auffällt, weil sie diese Stellung länger und häufiger einnehmen, als die Männer.

Diese Sitzstellung kann man aus naheliegenden Gründen nur an nackten Gestalten sehen, von denen noch einige Beispiele folgen werden.

Wenn ich hiermit das Zugeständniss mache, dass ein sociales Element, die häufige Anwendung dieser Sitzstellung in Japan (Stühle giebt es ja bekanntlich dort nicht), einen gewissen Einfluss auf die Verbildung des Knöchels haben kann, so gehe ich gleich noch einen Schritt weiter und behaupte, dass diese selbe Sitzstellung andererseits zu der schönen Entwickelung der Schultergegend bei der Japanerin nicht unwesentlich beiträgt.

Ebensowenig als Stühle giebt es natürlich auch Stuhllehnen in Japan. Um daher den Körper bei dem stundenlangen Sitzen und Hocken im Gleichgewicht zu erhalten, ist eine fortwährende Anspannung der Rücken- und Schultermuskeln nöthig, zu der bei Beschäftigungen die Thätigkeit der Armmuskeln hinzukommt, die weder im Ellbogen noch im Unterarm, wie in Europa durch Stuhllehnen oder Tischflächen eine Stütze erhalten. Daraus geht eine fortwährende, ganz unmerkliche Uebung sämmtlicher Muskeln der Schultern, des Nackens und der Arme hervor, während von den grossen Brustmuskeln bei der stets etwas vorgebeugten Haltung viel weniger Arbeit verlangt wird, als beim Arbeiten in aufrechter oder im Rücken unterstützter Sitzhaltung auf dem Stuhl. Aus dem gewohnheitsmässigen Beharren in derartigen Stellungen lässt sich demnach das kennzeichnende Verhalten des Oberkörpers der Japanerin, die vortreffliche Nacken- und Schulterbildung gepaart mit einer geringen Engbrüstigkeit oder doch weniger starken Wölbung des vorderen Brustumfangs, ebenso hinreichend erklären, als andererseits die Verunstaltung des Knöchels durch den dauernden Druck.

Digitized by Google

Fig 28. Büste eines Satsumamädchens.

Je mehr Stühle nach Japan kommen, desto zierlicher werden vielleicht die Knöchel werden, aber desto seltener auch die schönen Nacken und Schultern.

Mag nun die Lebensweise allein, oder zugleich auch eine angeborene Rasseneigenthümlichkeit an dieser Bildung schuld sein, Thatsache ist, dass sie in Japan ganz allgemein ist und jedem Besucher auffällt. Ausser Bälz hat Selenka [1]) u. A., ja sogar Pierre

[1]) Sonnige Welten.

Digitized by Google

Loti in Madame Chrysanthème darauf aufmerksam gemacht. Wie ich aber bereits an anderer Stelle hervorgehoben habe, bedingt dieser Vorzug andererseits auch wieder, dass in Japan auf der schmäleren Brustoberfläche nur kleine Brüste schön sein können,

Fig. 29. Büste eines Satsumamädchens von besonders schöner Bildung.

während grosse bald ihre jugendliche Rundung verlieren und früher als bei uns zu Hängebrüsten werden.

Zwei Mädchengestalten vom Satsumatypus, bei denen sich die Vorzüge der Nacken- und Schulterbildung mit einer besonders schönen Form der Brust verbinden, zeigen die Fig. 28 u. 29. Bei beiden ist ausserdem das mongolische Gepräge in einer unserem Auge wohlgefälligen Weise abgeschwächt.

Digitized by Google

Wir können die Bildung von Schulter, Nacken und Arm als das eigentlich nationale Schönheitszeichen der Japanerin betrachten, und wenn wir sie schon bei dem Satsumatypus so häufig, ja beinahe ausnahmslos, angetroffen haben, so können wir erwarten,

Fig. 30. Kauerndes Choshumädchen.

sie bei dem Choshutypus, der in Japan selbst den Vorzug erhält, in noch reinerer Form anzutreffen. Dies ist auch in der That der Fall, wie uns das Bild eines kauernden Mädchens von reinem Choshublut (Fig. 30) lehrt, die den Kimono über die rechte Schulter zurückgestreift hat und sich Kühlung zufächelt. Trotz der an das Magere grenzenden Schlankheit, die aus dem Hervortreten des rechten Schlüsselbeins ersichtlich ist, zeigen Nacken, Schulter und

Digitized by Google

Oberarm eine schöne, zierliche Rundung mit richtiger Betonung der Muskeln. Die kleine, zierliche Hand, das schmale, lange Gesicht mit seinen regelmässigen, nur wenig mongolischen Zügen und schmaler, gerader Nase kennzeichnen die Besitzerin aller dieser Vorzüge als rein Choshū.

Im nächsten Bilde (Fig. 31) sehen wir drei Mädchen im Bade in ähnlichen Stellungen, wie oben das hübsche Satsumamädchen aus

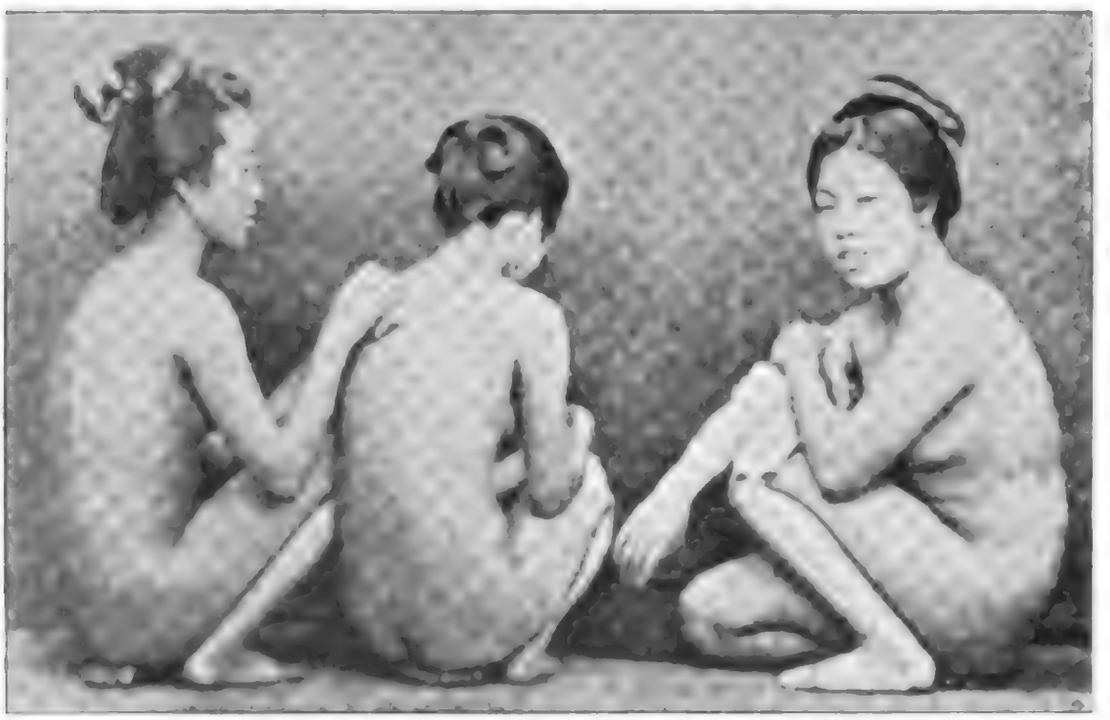


Fig 31. Drei Mädchen im Bade (2 Choshu, 1 Satsuma)

Hakone (Fig. 27). Von diesen drei Grazien gehört die rechts sitzende, die dem Beschauer ihr volles, doch keineswegs plumpes Gesicht zuwendet, entschieden dem Satsumatypus, die links sitzende mit der schmalen langen Nase und den überschlanken Formen entschieden dem Choshūtypus an. Die mittlere, die dem Beschauer ihre unparteiische Seite zukehrt, dürfte nach der Zierlichkeit und Schlankheit ihres Körpers ebenfalls dem Choshūtypus angehören.

An diesem Bilde ist die obenerwähnte eigenthümliche Sitzstellung der Japanerin besonders gut zu erkennen. Bei allen drei Mädchen sieht man den als Stützpunkt untergeschobenen Fuss, bei der Satsumanerin den rechten, bei den beiden anderen den linken,

Digitized by Google

unter dem Körper hervorblicken, am deutlichsten bei der links sitzenden. Auch bei ihnen ist übrigens trotz der individuellen Schwankungen in der Körperfülle die gleichmässig gute Bildung von Schulter und Nacken hervorzuheben.

Zwei gute Vertreterinnen des Chōshūtypus zeigen die nackten Gestalten der beiden Mädchen auf Fig. 32 u. 33. Für beide ist die vortheilhaftere halbliegende Stellung gewählt, beide haben die

Fig. 32. Liegende Japanerin (Choshu).

Beine der in Japan vorgeschriebenen Auffassungen von Grazie entsprechend über einander geschlagen und die Füsse einwärts gestellt.

Von der zweiten (Fig. 33) habe ich oben (Fig. 2) die Proportionen construirt und nachgewiesen, dass sie in der Länge der Beine sowie in der Kleinheit des Kopfes ihre Landsleute übertrifft und sich dem europäischen Canon nähert. Bei der ersten ergab sich dasselbe Resultat: auch sie hat nur wenig verkürzte Beine, und erreicht 6,8 Kopflängen.

Von besonderer Schönheit ist bei der zweiten die Form und der hohe Ansatz der Brüste.

Digitized by Google

Die gewählten Vorbilder ergeben gemeinschaftlich als Vorzüge im Körperbau die vollendet schöne Bildung von Nacken, Schultern, Armen und Halsansatz, häufig schön gebildete Brüste, wenn sie klein sind, sehr schöne Hände, kleine Füsse, zierliche, schmiegsame Formen des Rumpfes, als Fehler einen zu grossen Kopf, zu kurze Gliedmassen,

Fig. 33. Liegende Japanerin von reinstem Choshutypus.

eine wenig ausgebildete Taille und verhältnissmässig schmale Hüften, und endlich die Verdickung des Knöchels.

Alle diese Eigenschaften beziehen sich aber nur auf die Form des Körpers. Um das Bild zu vervollständigen, müssen wir nun auch noch die Farbe berücksichtigen.

Nach Bälz ist die Haut der Japaner hellgelb und nähert sich in ihren Abstufungen einerseits der weissen Hautfarbe der Europäer, andererseits dem Bronceton der Singhalesen, wenn sie lange und häufig der Sonne ausgesetzt ist. Die Wangengegend ist beim Japaner selten leicht geröthet, fast nie roth, meist gleichmässig blass. Wirk-

Digitized by Google

lich rothe Wangen finden sich nur bei Bauernkindern und Bäuerinnen, gelten aber nicht für schön.

Die Brustwarzen und ihre Umgebung sind, entsprechend dem Charakter der Brünetten, meist dunkel pigmentirt, „indessen — schreibt Bälz — giebt es doch Mädchen, die eine zart rosafarbige Brustwarze und einen fast pigmentlosen Warzenhof haben".

Die Lippen sind roth, bei Männern manchmal blauroth gefärbt.

Das Haar fast aller Japanerinnen ist dunkel, wenn auch nicht immer intensiv schwarz. Rothbraunes Haar kommt zuweilen, blondes ausserordentlich selten vor. Bälz hat es nur zweimal bei reinen Japanern gesehen. Den Begriff „blond" kennt der Japaner nicht und nennt alles nicht schwarze Haar okai, d. h. roth [1]).

Das Haar ist meist auch bei Frauen nicht sehr lang und reicht nach Bälz nur ganz ausnahmsweise bis an die Hüften. Fig. 24 zeigt demnach ein für japanische Begriffe sehr langes Haupthaar.

Die Augenbrauen sind meist kurz, aber breit und dicht behaart: sie stehen meist höher als bei der mittelländischen Rasse. Die Körperhaare sind spärlich, sowohl in den Achselhöhlen als an den Genitalien.

Die Augen sind braun, dunkel und glänzend, und meist von grosser Schönheit, häufig kommen auf dem Weiss des Augapfels dunkle Flecke vor, die dem Blick eine eigenthümliche Wildheit verleihen.

Zu allen diesen Vorzügen der Farbe kommt nun noch eine Eigenschaft der Haut, die wir bei der mittelländischen Rasse als eine seltenere Erscheinung schätzen. Die Haut ist meist trocken, weich, feinkörnig und glatt, so dass sie mit ihrem matten Weissgelb einen elfenbeinartigen Schimmer erhält, der in Europa die schönen Südländerinnen auszeichnet.

Alles in allem können wir als die Hauptvorzüge der japanischen Schönheit, ganz unabhängig von dem Choshū- und Satsumatypus bezeichnen:

1. Vollendet schöne Bildung von Nacken, Schultern und Armen.

[1]) Bälz, II, p. 15.

Digitized by Google

2. Tadellose Form und Kleinheit der Hände und Füsse (mit Ausnahme der Knöchel).
3. Schöne Bildung des Gesichts (mit Ausnahme der Andeutung der Mongolenfalte und des etwas zu breiten Oberkiefers).
4. Sammetartige, zarte Haut.

Die Hauptfehler sind, dass

1. der Kopf zu gross,
2. die Beine zu kurz,
3. die Hüften zu schmal sind.

Leider stehen mir keine Photographien von unbekleideten Ainofrauen zur Verfügung. Der Vollständigkeit halber verweise ich aber hier auf die Körperbildung zweier bekleideter Ainomädchen (Fig. 34), die nach ten Kate viel mongolische Beimischung haben, demnach nicht rein den Ainotypus repräsentiren. Von der Körperbildung ist nur wenig zu sehen.

Im Anschluss an die Gestaltung des Weibes sei hier noch in kurzem des männlichen Körpers gedacht.

Wie Bälz betont, zeigt sich beim Manne der Typus viel stärker individuell entwickelt und giebt die verschiedenen Nuancen nicht so fein und gleichmässig, wie das Weib.

Zur Vergleichung mit den öfteren Hinweisen dient die Gestalt eines Aino (Fig. 35), die, obgleich bekleidet, den reinen, an die mittelländische Rasse erinnernden Typus in stark individueller Ausprägung zeigt, ohne von irgend einem mongolischen Zuge angekränkelt zu sein.

Die Vorzüge des japanischen Körperbaues zeigt die nackte Gestalt eines Arbeiters, dessen kräftig schlanker Körper vom Knöchel bis zum Hals mit Tätowirung verziert ist (Fig. 36).

Mit dem Verbot des gewohnheitsmässigen Nacktgehens für die Arbeiter ist in den letzten Jahren die Tätowirung viel seltener geworden, trotzdem sie in Japan mit einer Vollendung ausgeführt wird, wie sie sich nur noch bei einigen englischen Matrosen findet. Der Körper dieses Tätowirten zeigt, abgesehen von den mongolischen Proportionen, vortreffliche Bildung. Besonders bemerkenswerth ist,

Digitized by Google

dass bei diesem jungen Mann, der, wie die Ausbildung seiner Beinmuskeln zeigt, keine sitzende Lebensweise zu führen pflegt, auch

Fig 34. Zwei Ainomädchen.

die Knöchel eine sehr schöne schlanke Gestalt haben, ein Beweis, dass bei den übrigens gleich zierlich gebauten Mädchen die Plumpheit des Knöchels kein angeborener Fehler ist.

Ein weiteres Bild männlicher Schönheit ist der junge Bauer

Fig. 35. Ainomann. (Anthropologische Gesellschaft, Berlin.)

(Fig. 37), dessen Proportionen in Fig. 3 gezeichnet sind. Auch bei ihm sind Hals, Schultern und Arme von besonders guter Form, Hände und Füsse für einen Arbeiter von seltener Schönheit. Die

Digitized by Google

Fig. 36. Tätowirter Japaner (Betto), Rückansicht.
(Anthropologische Gesellschaft, Berlin.)

Brust erscheint etwas flach, und die Beine sind nicht ganz gerade, was übrigens auch bei uns in der arbeitenden Klasse nur selten vorkommt.

Digitized by Google

Fig 37. Junger Japaner. Bauer.

Dem Körper nach liesse sich der Tätowirte eher dem Choshū-typus, der Bauer dem Satsumatypus einreihen. Dem Kopfe nach scheint dagegen der erstere, dem verlorenen Profil und dem runden Schädel nach zu urtheilen, ebenfalls mehr Satsuma zu sein, während beim Bauer die kräftige Bildung und Länge der Nase mehr an den Choshū-

typus erinnert. Wollen wir keinen Mischtypus annehmen, so scheint es am einfachsten, beide als besonders gut ausgebildete Satsumatypen aufzufassen.

Wenn wir nach dem Gesagten die Bevölkerung Japans von unserem europäischen Standpunkt aus darauf hin betrachten, ob sie ein Anrecht haben, schön genannt zu werden, so müssen wir diese Frage verneinen auf Grund des zu grossen Kopfes und der zu kurzen Beine. Körperliche Schönheiten lassen sich in grosser Anzahl finden, vollendete Schönheit des Ganzen aber ist ausgeschlossen.

Diesem Urtheil wird aber wohl kein einziger Japaner beistimmen, und auch wir müssen uns damit begnügen, es ausgesprochen zu haben, des weiteren aber von einem Vergleich mit anderen Rassen absehen, und uns den subjectiven japanischen Schönheitsbegriff zu verdeutlichen suchen. Nur so können wir dem gewählten Motto von Confucius Genüge leisten.

II.

Der japanische Schönheitsbegriff und die japanische Kosmetik.

Sehr bezeichnend für das japanische Seelenleben ist eine Beobachtung, die ich im Jahre 1892 dort machte.

Eines Abends war ich mit einigen Freunden und meinem Dragoman Inu-suka in einem Volkstheater in Kioto. Schon damals hatte Kioto die Drehbühne, die ich erst viel später auf einzelnen Theatern in Paris und Berlin wiedersah. Es war, wie wir es nennen würden, ein Abend von Einactern, nicht etwa drei hintereinander, wie Morituri, sondern zehn oder zwölf, vielleicht noch mehr; denn als ich ging, war es noch lange nicht aus, und im fernen Osten will man viel haben für sein Geld.

Für Abwechselung war gesorgt; immer erst etwas Trauriges

Digitized by Google

und dann etwas Lustiges. Ein bleiches abgehärmtes Königspaar, das um ihren verschwundenen Sohn trauert; ein treuer Freund, der mitklagt und sich schliesslich aufmacht, den Verlorenen zu suchen. Verzweiflungsscene der betrübten Eltern. Der Freund erscheint wieder und hat ein Körbchen, das ihm ein Bote als Gruss des theuern Sohnes eingehändigt hat. In Gegenwart der vor freudiger Erregung bebenden Eltern öffnet er den Korb, aus dem die abgehackten Hände und der gekochte Kopf des Sohnes, von Kohlblättern umgeben, in schauerlicher Naturtreue zum Vorschein kommen. Die Mutter hängt sich auf, der Vater bekommt einen Schlaganfall und der Freund schlitzt sich mit einer energischen Handbewegung den Bauch auf.

Einige schwarze Kerle, die im Vordergrunde kauerten, springen auf und bringen die Bühne in Bewegung. Ein anderes Bild. Im Theehaus. Zwei zierliche Geishas in sehr kurzem, durchsichtigem Kimono führen vor einer würdigen Matrone einen lustigen Tanz auf. Beim Eintritt eines stolzen Samurai verschwinden sie kichernd. Ein lebhaftes Gespräch zwischen ihm und der Matrone erregt die stürmische Heiterkeit der Zuhörer. Inu-suka erklärt mir eifrig flüsternd, der Samurai sei verliebt, wisse aber nicht in wen, und schildere seine unbestimmten Gefühle der würdigen Matrone, die Balsam in seine Wunden zu träufeln suche.

Jetzt springt wieder eine der schwarzen Gestalten auf und lässt eine aufgeputzte groteske weibliche Erscheinung herein, die mit jubelndem Gelächter vom Publicum empfangen wird. Die merkwürdige Schönheit wird vom Samurai gemustert, sie erklärt, dass sie schöne Lieder singen könne und erhebt ein entsetzliches Geschrei; der Samurai winkt wehmüthig ab; eine andere, noch unglaublichere Karikatur des weiblichen Geschlechtes erscheint, und so geht es weiter.

Stets wieder laufen die schwarzen Spukgestalten in eifriger Thätigkeit über die Bühne.

Ich frage Inu-suka, was das für schwarze Leute sind. „Schwarze Leute?“ fragt er und sieht mich erstaunt an. „Ich sehe nichts.“ Ich zeige sie ihm, hier steht einer hinter dem Samurai, und dort hocken zwei hinter dem Wandschirm, und dort schiebt einer ein neues Weib

herein. „Ach das," sagt Inu-suka überrascht, „das sind die Theaterarbeiter; aber die sieht man nicht."

Erinnert das nicht an die Shakespeare'schen Zeiten, wo das Publicum statt der reichen Coulissen mit der Aufschrift „Wald" und „Rittersaal" zufrieden war, und sich dabei viel schönere Sachen vorstellte, als ein Dekorationsmaler fertig bringen kann?

Der Japaner sieht die schwarzen Helfer nicht, weil er sie nicht sehen soll. Das traditionelle schwarze Kostüm macht diese bescheidenen Gestalten für sein Auge unsichtbar, und sie stören ihn nicht im mindesten in seinem intensiven Kunstgenuss.

Wie reimt sich aber dieses unbewusste Nichtsehenwollen störender Eindrücke mit der im übrigen so scharfen Auffassungsgabe, dem vortrefflichen Blick der Japaner, mit dem hoch entwickelten Kunstgefühl, das dieses Volk ganz allgemein und in viel höherem Maasse besitzt, als die kultivirten Europäer?

Man sehe die Begeisterung, die festliche Stimmung, die sich des ganzen Volkes beim Blühen des Kirschenbaumes bemächtigt. In Schaaren ziehen sie aus, setzen sich unter die blühenden Bäume, und bewundern stundenlang die weisse schimmernde Pracht über ihren Häuptern. Ein abgebrochener Zweig wird wie ein kostbares Kunstwerk von Hand zu Hand herumgereicht und von allen Seiten betrachtet und besprochen. Hier stehen zwei Blüthen dicht bei einander, hier drei, und hier oben steht dazwischen eine rosige Knospe, und hier springen die kleinen hellgrünen Blätter aus der dunkelbraunen Rinde; dieser kleine, zierliche Ast ist kahl geblieben und hebt sich traurig und dunkel von seinem Nachbar ab, der von Blüthen bedeckt ist; dafür ist er aber auch etwas grösser und zeigt die feine Linie seiner Verästelung in reiner Form.

Vor und in jedem Haus sieht man dann die blühenden Kirschenzweige, bald in bunten Thongefässen, bald im einfachen Bambusrohr aufgehängt neben der Thüre, beim Aermsten wie beim Reichsten, aber nicht, wie bei uns, in derbe Büschel gebunden, Blüthe an Blüthe gepresst; nein, einen, höchstens zwei Zweige, einen kurzen und einen langen, vielleicht einige Grashalme dazu, oder einen dürren Pinienast, nur gerade so viel, um die Farbenpracht durch den Gegensatz zu erhöhen.

Digitized by Google

Nichts entgeht ihrem scharfen Auge. An den Bildern ihrer Künstler, an der Darstellung von Thieren und Menschen in der Bewegung sehen wir, wie gut sie beobachten, wie sie mit der Sicherheit einer Momentphotographie den Flug des Vogels, den Sprung des Affen und den Lauf des Pferdes zu erhaschen wissen.

Und daneben wieder die völlige Nichtbeachtung, das absichtliche Uebersehen von grossen greifbaren Gegenständen, wo Gewohnheit und Sitte es verlangen.

Man könnte sich damit begnügen, diesen seltsamen Gegensatz als ein den Japanern eigenthümliches Culturproduct zu betrachten, das nun einmal, durch Zeit und Ueberlieferung geheiligt, da ist, ohne dass man sich über dessen eigentliche Ursache Rechenschaft ablegen kann. Ich glaube aber doch, dass man in diesem Falle mit einiger Wahrscheinlichkeit der Sache auf den Grund kommt, wenn man auf die ursprünglichen Elemente des japanischen Volkes zurückgreift.

Diese Elemente sind ein reines Naturvolk, die Ainos, und ein zur Zeit der Mischung bereits hochentwickeltes und künstlerisch hochbegabtes Culturvolk, die Mongolen. Wenn nun in der heutigen Mischung unzweifelhaft körperliche Eigenschaften beider Elemente vorhanden sind, so muss man erwarten, dass auch die geistigen Eigenschaften sich in ähnlicher Weise gemischt haben.

Ohne nun in das gefährliche, grösstentheils hypothetische Gebiet der Völkerpsychologie allzu tief einzugreifen, können wir doch im grossen Ganzen die wichtigsten Momente herausgreifen, ohne Gefahr zu laufen, uns in nutzlosen Speculationen zu verlieren.

Das Naturvolk ist gekennzeichnet durch eine intime, oft liebevolle Kenntniss mit den Formen der Natur, in der es lebt; ohne Verständnis für den organischen Zusammenhang hat es ein scharfes Auge für jede noch so geringe Aeusserung jeder Naturerscheinung im allgemeinen, der kleinen Werke der drei Reiche in seiner Nähe im besondern. Daneben findet sich eine naive Bewunderung und Verehrung für jedes auch noch so primitive Kunstproduct, die sich im Fetischdienst ja bekanntlich so treffend äussert.

Das Culturvolk brachte eine fertige, hochstehende, und gerade künstlerisch besonders vollendete Civilisation mit, die dem chinesischen Culturcentrum entsprossen war.

In der neuen Umgebung hat sich auf dem Boden der alten Traditionen eine selbstständige Kunstrichtung und Kunstanschauung entwickelt, und wir können uns in der That die in Japan zum Beispiel viel weiter als in China entwickelte künstlerische und lebenswahre Darstellung der Thiere und Pflanzen durch den Einfluss der Auffassung eines jugendfrischen Naturvolks auf veraltete Kunstformen recht gut erklären.

Die erste Folge der Verschmelzung beider Völker äusserte sich aber selbstverständlich nicht in der Kunst, sondern in dem das gesellschaftliche Leben beherrschenden ästhetischen Gefühl und im Sittencodex.

Gleich Brinckmann, Bälz, Wernich, Selenka und anderen habe auch ich beobachtet, dass der Japaner, in der Kunst, sowie auch im Leben, bei der Betrachtung der Frau nur das Gesicht und die Gestalt berücksichtigt, dass er sein Schönheitsideal nur vom bekleideten Körper ableitet. Das Nackte übersieht er im Leben und in der Kunst ebenso geflissentlich wie die schwarzen Männchen im Theater; aber nur da, wo es seinen Sitten zu Folge nicht hingehört.

Darin kann ich aber mit Bälz nicht übereinstimmen, dass der Japaner darum das Nackte nicht kennt und nicht richtig darzustellen versteht.

Ich werde darauf noch zurückkommen, vorläufig will ich nur constatiren, dass sich das japanische Schönheitsgefühl für den menschlichen Körper aus zwei Elementen zusammensetzt, die den Charakteren des Naturvolks und des Culturvolks entsprechen.

1. Auffassung der körperlichen Schönheit.

Dem Naturvolk ist der nackte Körper etwas Natürliches, Selbstverständliches, das man nicht sieht, das man nicht bespricht, das man nicht beachtet. Bei der Darstellung des Menschen begnügt es sich mit der rohen Wiedergabe der Form unter naiver Hervorhebung und Betonung der Geschlechtsmerkmale. Bei der chinesischen Culturentwickelung ist durch die vorwiegend kälteren Wohnsitze und die dadurch nothwendig werdende Beschützung des

Digitized by Google

Körpers die Kleidung den übrigen Culturelementen gewissermassen vorausgeeilt, und viel rascher Allgemeingut geworden, als zum Beispiel bei den tropischen Culturvölkern. Darum wurde wohl auch in der Kunst wie im Leben schon von Anfang an der bekleidete Körper in den Vordergrund gestellt.

Das bekleidete Culturvolk beachtet nur den Schmuck, die Kleidung, vom Körper nur das Gesicht. Das Fehlen der Kleidung, die Entblössung, macht ihm den Eindruck des Aermlichen, Unpassenden oder des Sinnlichen. Aus diesen Gründen wird auch in der Kunst die Darstellung des Nackten vermieden, wenn es sich nicht um erotische Zwecke handelt.

Den höchsten Culturzustand, die bewusste Erkenntniss der Schönheit des menschlichen Körpers, die bei den alten Hellenen geradezu zum Cultus der nackten Schönheit in Kunst und Leben führte, haben die Chinesen nie erreicht, und auch bei uns haben die klassischen Traditionen nur theilweise in der Kunst die Jahrhunderte alten Vorurtheile überwunden, die religiöser Dogmatismus und nördliches Barbarenthum geschaffen hatten.

Der japanische Schönheitsbegriff setzt sich in eigenthümlicher Weise aus natürlichen und culturellen Elementen zusammen, und ist ebensoweit entfernt von dem hellenischen Idealismus, als vom europäischen Kleinkeuschheitscodex. Wenn wir unparteiisch sein wollen, müssen wir gestehen, dass er ebenso wie die öffentlichen Umgangsformen beim Volke als Ganzem entschieden höher steht als bei uns.

Es wird dem Japaner niemals einfallen, ein Weib, gleichviel ob es bekleidet ist oder nicht, durch zudringliche Blicke zu belästigen, bei seinen erotischen Darstellungen, die nebenbei den Zweck haben, die Neuvermählten in die Geheimnisse des ehelichen Lebens einzuweihen, sucht er nicht nach dem gemeinen, grobsinnlichen, sondern mit Vorliebe nach dem komischen Elemente.

Ein befreundeter hochgebildeter Japaner, dessen Namen ich hier mit Rücksicht auf europäische Vorurtheile verschweige, sagte mir eines Tages strahlend: „Ich habe heute dreitausend erotische Bilder gesehen.“ Nicht das Erotische, sondern die Masse, dreitausend an einem Vormittag, erregte seine — und meine Heiterkeit.

Digitized by Google

Diese Tugend, die sich auch bei den Chinesen nicht in so ausgesprochenem Maasse findet, ist doch entschieden auf Rechnung des unverdorbenen Naturelements in dem japanischen Charakter zu setzen. Andererseits gesellt sich das hohe Kunstverständniss der Chinesen dazu, das sich namentlich in dem feinen Gefühl für Farben und Linien äussert.

Ueber die Auffassung des Nackten im täglichen Leben und seine Darstellung in der Kunst haben wir in den folgenden Abschnitten zu sprechen, hier handelt es sich zunächst um den japanischen Begriff menschlicher Schönheit, und in Verband damit um die Mittel, die Schönheit künstlich zu erhöhen. Auch hier steht wieder das Weib, das schöne Geschlecht, im Vordergrund.

Eines der beliebtesten und berühmtesten japanischen Bücher sind die Genji-Monogatari, die 54 Genji-Novellen, die von der Dichterin Shikib-Murasaki (Veilchen) im zehnten Jahrhundert nach Christus geschrieben wurden. Sie behandeln die zahlreichen Liebesabenteuer des Prinzen Genji, der, wie es in der ersten Novelle heisst, ein so schönes und bezauberndes Gesicht hatte, dass das Volk ihn Hikal-Genji-no Kimi, den strahlenden Prinzen Genji nannte. Siebzehn dieser Novellen sind durch die englische Uebersetzung von Suyematz Kenchio auch dem europäischen Publicum zugänglich geworden. Ich entnehme derselben das Folgende[1]):

In der Novelle Waka-Murasaki (das jugendliche Veilchen) — von der der Name der Dichterin nach Suyematz wahrscheinlich abgeleitet ist — wird die erste Begegnung Genji's mit der jungen Waka-Murasaki, die ihn an seine geliebte Prinzessin Wistaria erinnert, beschrieben[2]).

Genji ist zur Erholung in die Berge gegangen, wo er bei einem Buddhatempel übernachten will. Mit seinem Freunde Koremitz geht er Abends zum Tempel und späht durch die Hecken:

---

[1]) Suyematz. Genji Monogatari. Trübner & Co., Ludgate Hill. London 1882, p. 105.

[2]) Als Vornamen von Mädchen werden in Japan sehr häufig Bezeichnungen von Blumen und Thieren benützt. So lernte ich eine Kame (Schildkröte) kennen und Loti's Madame Chrysanthème trägt ja auch einen Blumennamen.

Digitized by Google

„Im westlichen Flügel stand ein Bild des Buddha, vor dem der Abendgottesdienst gefeiert wurde. Eine Nonne schob einen Vorhang zur Seite, legte ein Blumengewinde auf den Altar des Buddha und las Gebete aus ihrer Satra. Sie schien etwa vierzig Jahre alt zu sein. Ihr Gesicht war ziemlich rund, und von edlem Ausdruck. Ihr Haar war von der Stirne zurückgestrichen und hinten kurz abgeschnitten, was ihr sehr gut stand. Sie war jedoch blass und schwach, und ihre Stimme bebte. Zwei Dienerinnen gingen aus und ein und warteten ihrer. Mit ihnen lief ein kleines Mädchen in die Halle hinein. Sie war vielleicht zehn Jahre oder etwas darüber, und trug ein weisses, seidenes Gewand mit gelben Streifen, das sie vortrefflich kleidete. Ihr Haar wogte wie ein Fächer und ihre Augen waren roth vom Weinen."

Das Mädchen erzählt nun, dass der Knabe Inuki ihren Sperling hat wegfliegen lassen. Die Nonne tröstet das Mädchen, sagt ihr aber zugleich, dass es nicht recht sei, einen armen Vogel in den Käfig zu sperren, wodurch das Herz der armen kleinen Sünderin bewegt wird.

„Das Mädchen näherte sich und blieb vor ihr stehen, das Gesicht gebadet in Thränen. Der Umriss der kindlichen Stirn und des schmalen, zierlichen Kopfes war entzückend. Genji, der die Scene von aussen beobachtete, dachte bei sich selbst: ‚Wenn sie schon so schön ist in ihren Mädchenjahren, wie wird sie erst sein, wenn sie erwachsen ist.'"

Es folgen dann die lieblichen Scenen, wie Genji das Vertrauen des schönen Kindes allmählig zu gewinnen weiss und sie schliesslich in seinen Palast mitnimmt, wo er als Vater für sie sorgt.

Eine andere Scene[1]) findet sich in der Novelle Wutz-Semi (das schöne Heimchen).

Genji kommt Abends in das Haus der schönen Ki-no-Kami, und hört, dass sie mit ihrer Schwester mit „Go"-spielen beschäftigt ist. Er nähert sich behutsam dem Gemach der Mädchen:

„Die Thüre des Zimmers war nicht völlig geschlossen. Genji

[1]) l. c. p. 64.

schlich heran und konnte mit Leichtigkeit das Innere überblicken. An der Seite stand ein Wandschirm, dessen eine Hälfte zurückgeschoben war und das Auge nicht hemmte. Sein erster Blick fiel auf die schöne Gestalt derer, die seine Träume erfüllte. Sie sass bei einer Lampe am Mittelpfeiler. Sie trug ein Kleid von dunklem Purpurroth, und eine Art Schärpe um die Schultern geschlungen. Ihre Gestalt war schlank und zart; das Gesicht hatte sie halb zur Seite gewendet, als ob sie es selbst ihren Gespielinnen nicht zeigen wollte. Ihre Hände waren von feiner Form und sehr zierlich, und sie bewegte sie mit lieblicher Schüchternheit, halb versteckt unter den Aermeln. Eine andere, jüngere Dame sass ihr gegenüber, so dass Genji ihr voll ins Gesicht sehen konnte. Dieses Mädchen trug ein dünnes Kleid von weisser Seide, über dem ein Ko-uchiki (Ueberkleid) mit rothen und blauen Blumen bestickt, lose herabfiel; um die Mitte hatte sie ein rothes Seidentuch geschlungen. Ihr Busen war zum Theil entblösst, ihre Gesichtszüge waren sehr schön, ihre Gestalt ziemlich gross und schlank; der Kopf stand zierlich auf dem Nacken, und ihre Lippen und Augenlider waren entzückend. Das Haar war nicht sehr lang und fiel in Wellenlinien über die Schultern. ‚Der Mann, der solch eine Tochter hat, kann zufrieden sein,' dachte Genji." —

Im Eifer des Spieles bewegen sich die Mädchen und Genji macht Vergleichungen zwischen den beiden Schwestern, die zu Ungunsten seines Ideals ausfallen; er bemerkt, dass ihre Augenlider etwas dicker und ihre Nase nicht so fein ist. Er sucht sich nun weis zu machen, dass sie dafür um so mehr gute innere Eigenschaften, einen ruhigeren, weicheren Charakter habe, aber:

„wenn er dann wieder die Blicke auf die jüngere Schwester warf, bemerkte er, wie von Zeit zu Zeit ein stilles, bezauberndes Lächeln ihr reizendes Gesicht belebte und wie dieses Lächeln zu seinem nicht geringen Schrecken sich leise in sein Herz schlich. Ausserdem war Genji gewöhnt, alle Damen, denen er sich nahte, in feierlichem Schmucke vor sich zu sehen. Noch nie hatte er eine in dieser leichten, häuslichen Gewandung, so frei und unge-

Digitized by Google

zwungen gesehen, wie bei dieser Gelegenheit, und der Anblick entzückte ihn."

Diese beiden Scenen, die ich ohne Wahl aus der Fülle der reizenden Darstellungen der Genji-Monogatari herausgreife, sind kennzeichnend für die japanische Auffassung. Gesicht, Haare, Hände und die zierliche Gestalt werden kurz genannt, die Kleidungsstücke aber werden ausführlich beschrieben. Nur in der zweiten Scene kommt eine Erwähnung des Busens vor, übrigens auch die einzige in den siebzehn von Suyematz übersetzten Novellen.

Hier ist aber das im Eifer des Spieles sich lösende Gewand nur ein feiner Zug, der das intime Bild der sich unbeachtet wähnenden Mädchen mit einem meisterhaften Pinselstrich in die richtige Beleuchtung bringt.

Soll die Schönheit der Erscheinung allein beschrieben werden, dann genügt das feine Profil, der zierliche Kopf und die farbige Aufzählung der Kleidungsstücke.

Die farbigen Kleider sind dem Japaner dasselbe wie die bunten Blüthen, die schillernden Vögel, sie werden wie deren Namen eins mit dem geliebten Weibe, das sie umschliessen. Die Genjilegenden sind voll von diesem poetischen Zauber, der mit ihnen in des Volkes Herz und Mund übergegangen ist.

„Ein hölzernes Geländer fesselte sein Auge; prächtige Ranken, grün und frisch, schlangen sich in strotzender Fülle darüber hin; ihre weissen Blüthen, eine nach der anderen, öffneten ihre lächelnden Lippen in unbewusster Schönheit." Mit dieser Beschreibung [1]) fängt die wehmüthigste Genjilegende an, die nach den weissen am Abend sich öffnenden Blumen „Yugao" genannt ist. Genji ist von ihnen so entzückt, dass er einige zu besitzen wünscht. Ein junges Mädchen tritt aus dem Hause und bietet ihm die gepflückten Blumen auf ihrem Fächer an, nachdem sie einige Worte darauf geschrieben.

Krystall'ner Thau in abendlicher Stunde
Ruht auf Yugaos schönem Blumenmunde,
Dein holder Blick ruht strahlend über allen.
Mögen die weissen Blumen dir gefallen. —

[1]) l. c. p. 43.

Digitized by Google

liest Genji und heisse Liebe zu dem schönen Mädchen entbrennt in seinem Herzen. Es ist Yugao. Sie giebt sich seinem stürmischen Verlangen willenlos hin und liegt nach einer seligen Nacht todt an seiner Seite. so weiss wie die Yugaoblüthe, deren Namen sie trägt.

Die Aehnlichkeit zwischen der Prinzessin Wistaria und der kleinen Murasaki, dem Veilchen, ist schon durch die gemeinsame violette Farbe beider Blumen angedeutet.

Nach der oben beschriebenen Scene aus Wutz-Semi tritt Genji zu den beiden Mädchen. Im Gespräch berührt er leise die Schulter Ki-no-Kamis, welche darauf rasch entflieht und ihre Schärpe fallen lässt. Diese wird mit dem abgeworfenen schillernden Flügel des Heimchens verglichen. Genji steckt die Schärpe heimlich zu sich und singt betrübt:

Schön Heimchen wirft den Flügel ab,
Und flüchtet in den Wald.
O du, die ich so gerne hab',
Warum bleibst du so kalt?

Die Verse kommen in die Hände schön Heimchens und entlocken ihr die klagenden Worte:

Arm Heimchen birgt, vom Thau benetzt,
Im finstern Baum sich scheu;
Und feucht sind meine Augen jetzt
Von Thränen bittrer Reu!

Es ist schwer, sich den fesselnden Reizen japanischer Dichtkunst zu entreissen, aber wir müssen uns hier mit diesem flüchtigen Blick in das Gefühlsleben der Japaner, wie es in ihren Liedern lebt, begnügen.

Bälz spricht den Japanern das Verständniss für die Schönheit der menschlichen Gestalt im Allgemeinen ab.

„Abgesehen vom Gesicht — schreibt er [1]) — geht der Japaner nicht ins Einzelne, er bewundert die ganze Erscheinung, die Haltung, die Bewegung, und — charakteristisch genug — er bewundert die bekleidete, nicht die nackte Gestalt. Das Kleid scheint geradezu

[1]) l. c. II. p. 27.

Digitized by Google

wesentlich. Beim Manne achtet er nur auf das Gesicht. Die Gestalt ist für einen schönen Mann nach japanischer Auffassung Nebensache.

„Ein schönes, edel gebautes Weib muss nach japanischen Begriffen etwa folgende Eigenschaften haben: Gestalt lang und schmal, Gesicht lang und schmal, Augen lang, Nase lang und schmal, Arme schlank, Hände lang und schmal. Brustkorb und Leib lang und schmal, Hüften schmal, Beine lang und dünn. Breite Hüften gelten für das Unfeinste, was am weiblichen Körper vorkommen kann. Eine schlaffe Brust wird gerne verziehen, ein plumper Fuss und hässlicher Gang sind entschuldbar, aber breite Hüften — nein. Ein stark entwickeltes Gesäss gilt als unanständig. Der Japaner will zierliche Hüften sehen, Yanagikoshi, Gestalten, schlank wie eine Weide."

Selenka [1]) giebt so ziemlich dieselbe Auffassung. Auch nach ihm verlangt der Japaner von einer Frau folgende Körpereigenschaften: Gestalt und Gesicht schmal und lang, Nase schmal und lang, Hüften schmal und lang, Arme dünn, Hände schmal und lang, Hüften schmal, Beine dünn. „Eine schlechte Brust wird verziehen, breite Hüften nie."

Obgleich man annehmen kann, dass Selenka die früher veröffentlichte Beschreibung von Bälz bekannt war, so erhält seine fast gleichlautende Bestätigung um so höheren Werth, weil auch er persönliche Studien in Japan gemacht hat.

Nach meinen eigenen Erfahrungen stimmen die Ansichten beider Forscher vollkommen mit der Wirklichkeit, da sie die Körpereigenschaften des in Japan bevorzugten Choshutypus als die wünschenswerthen Schönheitsmerkmale aufführen.

Ich selbst bin im Jahre 1892 in anderer Weise vorgegangen, um ein Urtheil über den japanischen Schönheitsbegriff im täglichen Leben zu bekommen. In Japan werden nämlich überall meist recht schlecht ausgeführte Bilderbogen mit den schönsten Mädchen zum Verkauf angeboten. Ich erwarb einige davon und liess mir von Japanern verschiedener Volksklassen diejenigen andeuten, die sie

[1]) Sonnige Welten. Kreidel. Wiesbaden 1896, p. 146.

Digitized by Google

für die schönsten hielten. Sehr kennzeichnend für den japanischen Charakter war, dass einzelne Beurtheiler alle gleich schön fanden. Ein Rikshamann war so begeistert, dass ich ihm einen der Bogen überliess. Wo aber eine Auswahl getroffen wurde, beschränkte sie sich ausschliesslich auf die typisch mongolischen Gesichter, während die an das europäische erinnernden nur von höher gebildeten Japanern als schön bezeichnet wurden. Im allgemeinen steigen, wie bei uns, die Schönheitsansprüche mit dem Bildungsgrade, sind aber noch mehr als bei uns durch die herrschenden künstlerischen Darstellungen beeinflusst.

Beobachtungen im Leben zeigten mir, dass unter den Nesan[1]) und Geisha[2]) diejenigen den grössten Ruf der Schönheit hatten, die den Choshutypus am ausgeprägtesten zeigten. Jedoch hing dieses Urtheil ganz ausschliesslich von der Bildung der Gesichtszüge ab. Abgesehen davon hörte ich nur ausnahmsweise Aeusserungen wie: sie bewegt sich schön, sie hat kleine Hände. — Und ist es bei uns so sehr viel anders? Im täglichen Leben spielt das Gesicht die Hauptrolle, dann kommt hie und da die schlanke Taille und der kleine (?) Fuss. Damit ist es aber auch erledigt.

Bei allen bekleideten Völkern werden der Sitte gemäss nur die sichtbaren Körpertheile beurtheilt, und der feinfühlige Japaner hält sich darin viel strenger an die herrschende Auffassung als andere Völker.

Fassen wir die Ergebnisse der Literatur und Wissenschaft zusammen, so kommen wir zu dem Schlusse, dass die landläufige Auffassung menschlicher Schönheit in Japan sich zusammensetzt aus der Beurtheilung der Gesichtszüge, der Haltung und der Kleidung, bei der Frau sowohl als beim Manne.

Weit wichtiger aber als alle mehr oder weniger getrübten Urtheile der Männer, wichtiger auch als die poetische Verherrlichung der Frauen sind die Mittel, die die Menschen und in erster Linie die Frauen anwenden, um ihre körperlichen Vorzüge möglichst gut zur Geltung zu bringen und künstlich zu erhöhen, die Mittel der Kosmetik.

[1]) Dienstmädchen.

[2]) Sängerinnen und Tänzerinnen.

Digitized by Google

Da hierbei die Kleider, obgleich sie der Betrachtung unseres eigentlichen Gegenstandes feindlich gegenüberstehen, doch eine grosse Rolle spielen, so müssen wir auch ihren Einfluss in kurzem besprechen. Für ausführlichere Einzelheiten sei auf die vortreffliche Darstellung der japanischen Tracht von Brinckmann[1]) und auf das schöne Buch von Racinet[2]) verwiesen.

2. Japanische Kosmetik.

Wie ich an anderer Stelle[3]) ausführlich dargelegt habe, findet sich bei allen Menschen, am reinsten und prägnantesten bei den Frauen, das Bestreben, die Merkmale ihrer Rasse künstlich zu erhöhen und, bei Berührungen mit höher stehenden Rassen, deren Vorzüge möglichst nachzuahmen. Das letztere Bestreben wird erhöht in Fällen, wo neben der Berührung auch Mischung eintritt, indem dann die Mischlinge um so eifriger bemüht sind, die Vorzüge der reinen herrschenden Rasse zu heucheln. Bei den Japanern nun haben wir das eigenthümliche Verhältniss, dass eine hoch cultivirte gelbe Rasse mit einer der weissen verwandten Naturrasse gemischt ist, so dass das Uebergewicht des Blutes, sowie der Cultur von dem gelben Element ausgeht.

Der Einfluss, den das weisse Element ausgeübt hat, ergiebt sich aus der Vergleichung mit gelben Culturrassen ohne stärkere weisse Beimischung, wie die Chinesen, und mit ähnlich gemischten Völkern.

Das wesentlichste Rassenmerkmal der Mongolen sind die kleinen Füsse und die zu kurzen Beine. Bei den Chinesinnen wird durch die Verkrüppelung der Füsse deren Kleinheit künstlich erhöht, und damit zugleich auch die Kürze der Beine.

Die Anamitinnen, Birmaninnen und andere stärker mit weissem Blute gemischte Rassen besitzen dies Merkmal in geringerem Maasse, und können es durch das Anlegen des Rockes genügend verbergen.

Bei den Japanerinnen ist dies nicht möglich, da die Beine noch

---

[1]) Brinckmann, Kunst und Kunsthandwerk in Japan. I, p. 117.

[2]) Racinet, Le costume historique. Tome, II et III.

[3]) Rassenideal in Die Rassenschönheit des Weibes.

Digitized by Google

mehr dem mongolischen Typus sich nähern, so dass der in der Taille befestigte Rock nicht im Stande ist, das Missverhältniss auszugleichen, weil er zu tief liegt.

Das Betonen der schlanken Taille über den breiteren Hüften, dieses Hauptvorzugs der Körperbildung am weissen Weibe, wird den Japanerinnen dadurch verboten. Sie besitzen zwar, wie wir an den nackten Körpern gesehen haben, eine Andeutung der Taille, obgleich lange nicht so ausgesprochen, wie die Mittelländerin und viele ihr näher verwandten Mischvölker.

Die Ausgleichung des Ebenmaasses zwischen Rumpf und Beinen hat bei der Japanerin eine ganz selbstständige Entwickelung genommen und in den langen, jede Betonung der Rumpfbildung vermeidenden Gewändern das richtige Mittel gefunden, diesen Zweck zu erreichen. Unterstützt wird derselbe noch durch hohe Schuhe für die Bewegung auf der Strasse.

Das feine ästhetische Fühlen der Japaner äussert sich auch hier wieder darin, dass nicht wie bei uns und den Chinesinnen, durch künstliche Verbildung des Körpers selbst, sondern rein durch äussere Zuthaten, durch die Kleidung, der gewünschte Eindruck hervorgebracht wird.

Einige Beispiele für die häusliche Kleidung, die in der Hauptsache aus einem oder mehreren übereinander gezogenen Kimonos und dem breiten Gürtelband, dem Obi, besteht, zeigen die Figuren 14, 16 und 17. Der Obi dient dazu, die Tailleneinziehung auszugleichen, die breite Schleife verdeckt die Formen der unteren Rückengegend.

Fig. 38 zeigt uns ein Mädchen von reinem Choshūtypus, nur mit einem einzigen Kimono bekleidet, im japanischen Negligé.

Das Mädchen trägt ein dünnes Gewand von weiss schimmernder Seide, um die Mitte hat sie ein rothes Seidentuch geschlungen; die Büste ist zum Theil entblösst. Die Gesichtszüge sind von schöner Form, die Nase schmal und lang, die Lippen des kleinen Mundes voll und weich, die Augen dunkel und gross mit langer Spalte, die Augenbrauen fein gezeichnet und sehr hoch gewölbt. Die Gestalt scheint schlank und zierlich,

Digitized by Google

der Kopf ruht schön auf dem langen, runden Halse, und der Uebergang vom Hals zum Nacken und zur Büste ist entzückend.

Diese Beschreibung deckt sich mit der oben erwähnten Schilderung der schönen Schwester Ki-no-Kamis.

Fig. 38. Musme im Hauskleid.

Wenn man sich erst an die eigenthümlichen Bewegungen japanischer Mädchen, das Einwärtsstellen der Füsse, die gebeugten Kniee und das halb hülflose Einziehen der Schultern gewöhnt hat, dann bewundert man die unnachahmbare Zierlichkeit, die jede ihrer Stellungen, Beugungen und Bewegungen verrathen. Am vollendetsten aber erscheint die japanische Grazie in der am meisten gebräuchlichen, sitzenden Stellung, und auch hier wieder, wenn die Gestalt nicht mit vielen Hüllen, sondern nur mit einem einzigen,

Fig. 39. Mädchen im Winterkostüm.

schmiegsamen und feinen Kimono bekleidet ist, der jede Bewegung des zierlichen Körpers verräth.

Glücklicher als Prinz Genji habe ich in bescheidenen Wohnungen häufig genug Gelegenheit gehabt, diese reizenden Geschöpfe in dieser Tracht zu bewundern und wurde dadurch reichlich für

Digitized by Google

die Unannehmlichkeiten entschädigt, die mir das lange Sitzen auf untergeschlagenen Beinen mit aufgestütztem linken Arm bereitete.

Im Winterkleid, ein seidenes Tuch um den Kopf geschlungen, auf den hohen Geta, den hölzernen Sandalen, sehen wir eine andere Choshuschönheit in Fig. 39. Das umhüllende Tuch macht das feingeschnittene Gesicht noch schmaler und länger, die langen Falten des Gewandes und der Aermel zusammen mit den hohen Sandalen lassen die Gestalt noch gestreckter und zierlicher erscheinen.

Fig. 40 endlich stellt eine Schauspielerin im reichen, langschleppenden Staatskleide, dem Okai-dori vor, ein Lotosblatt auf dem Kopfe, je drei in einer Hand, wie sie zum festlichen Tanze sich anschickt.

Das schöne, regelmässig gebildete Gesicht mit der schmalen, langen Nase, den feinen, hochgeschwungenen Brauen, dem kleinen Mund „wie das Blüthenblatt der Kirsche", mit den halbgeschlossenen, langen, träumerischen Augen, deren äusserer Winkel nach den Schläfen zu verlängert ist, gleicht dem Ideal japanischer Frauenschönheit, und wenn wir auch annehmen dürfen, dass seine Reize durch künstliche Mittel erhöht worden sind, so ist darum der Eindruck doch kein geringerer, und das liebliche Mädchenköpfchen blickt wie die sich öffnende Lotosblüthe aus den grünen Blättern heraus. Auch sie trägt den von Bälz erwähnten, seltsam weltfremden Zug zur Schau, gleich als ob sie, vom Traume erwacht, sich erst in der sie umgebenden Wirklichkeit zurecht finden müsse. Die mit dem kurzen gespaltenen Strumpf bekleideten Füsse kommen unter den auseinander geschlagenen Zipfeln des Okai-dori in der üblichen Einwärtsstellung zum Vorschein.

Durch die langen, schleppenden Gewandenden wird der Eindruck des Langen, Schmalen, Aetherischen der Gestalt noch wesentlicher erhöht, als bei den vorher angeführten Beispielen.

Dass beim Manne durch eine ähnlich angeordnete Kleidung die gleiche Wirkung hervorgebracht wird, beweisen die Fig. 41, 42 und 43, die einen Schauspieler als Samurai, einen Shintopriester und einen Buddhapriester darstellen. Sie zeigen zugleich die verschiedenen Mittel, deren der japanische Mann sich bedient, um schön

Digitized by Google

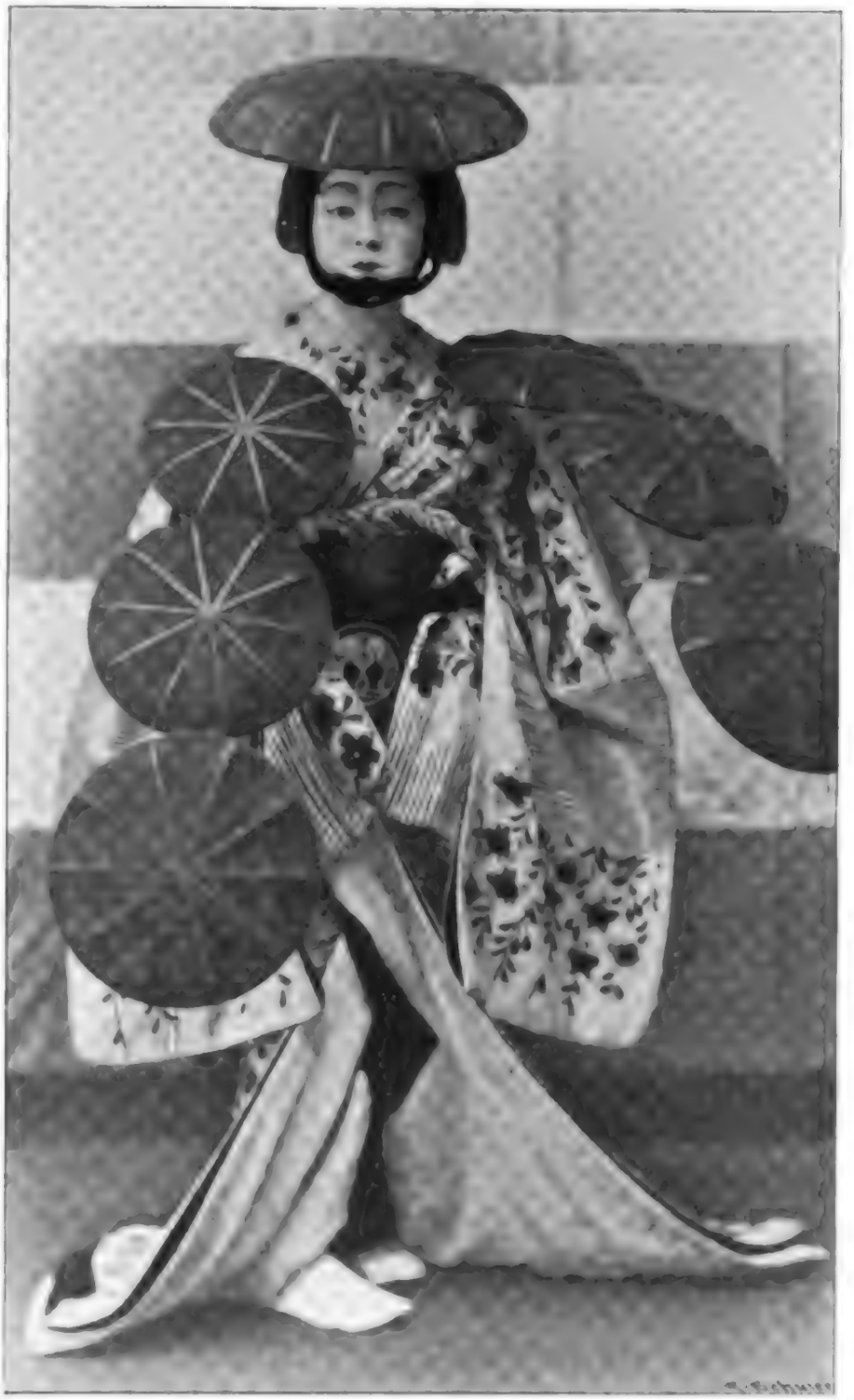


Fig. 40. Geisha, in feierlichem Tanzkleid.

oder würdevoll auszusehen. Der Schauspieler legt sein Gesicht in trotzige Falten, der Shintoist lässt seine Haare wachsen, und der Buddhist rasirt sie ab. Es führen viele Wege nach Rom.

Digitized by Google

Fig. 41. Schauspieler als Samurai.

Wenn wir die Gestalten der Frauen und Männer miteinander vergleichen, so sehen wir, dass die Kleider bei beiden dieselbe Wirkung hervorbringen. Sie entziehen die Unterlänge der Beine unserem Blick und lassen den ganzen Körper wohlproportionirter und grösser

Digitized by Google

Fig 42. Shintopriester.

erscheinen. Diese Wirkung wird hauptsächlich durch die langen, gerade von oben nach unten verlaufenden Gewandlinien hervorgebracht, und sie würde nicht eintreten, wenn bei den Frauen die Taille hervorgehoben und damit die Linie gebrochen würde. Wenn also diese Wirkung bewusst oder unbewusst beabsichtigt wird, so ist schon damit das Verdict über die Taille ausgesprochen.

Die bekleideten Gestalten der Männer und Frauen stellen die Auffassung der Schönheit dar, wie sie im öffentlichen Leben gewissermaassen officiell zur Schau getragen wird. Die Anwendung der kosmetischen Mittel aber, die ausser den Kleidern diesen Eindruck hervorzurufen bestimmt sind, und die sich selbstverständlich in der Hauptsache auf das Gesicht beziehen, lassen sich nur in der traulichen Stille des Boudoirs beobachten. Damit werden wir wieder unserem Thema näher gebracht, da die Künste der Toilette ohne eine grössere oder geringere Entblössung des Körpers nicht ausgeführt werden können.

Digitized by Google

Die täglichen Bäder werden weiter unten besprochen werden. Ausser ihnen bildet die sorgfältige Behandlung des Kopfhaares, die verschiedenen Arten des Schminkens und die Kosmetik der Zähne den Hauptbestandtheil der weiblichen Verzierungskunst.

Auf die Behandlung des Haares verwenden die Frauen die grösste Sorgfalt und bringen ihr sogar grosse Opfer. Um den künstlichen Bau der Frisur nicht zu verderben, legen sie das Haupt zum Schlafen auf die bekannten kleinen, gefütterten Holzpflöcke statt des Kissens. Eine weit abstehende Anordnung des dunkeln Haares hat aber auch den ästhetischen Zweck, das Gesicht selbst schmäler und länger erscheinen zu lassen. Die Vernachlässigung des Haares setzt die Frau allgemeiner Missachtung aus [1]).

Fig. 43 Buddhapriester.

Fig. 44 zeigt uns ein Mädchen, das den Kimono abgestreift hat, um sein Haar zu waschen. Sie ist gerade damit beschäftigt, das feuchte Haar über einem Holz-

[1]) Brinckmann, l. c. p. 126.

Digitized by Google

gefäss auszukämmen, und giebt dem Beschauer Gelegenheit, ausser ihrer Reinlichkeit auch die schöne Form von Nacken, Hals und Arm in leicht bewegter Stellung zu bewundern.

Diese zierliche Haltung ist auch bei künstlerischen Darstellungen eine sehr beliebte.

Fig. 45 zeigt ein anderes Mädchen, die in dem gleichen Negligé, mit entblösstem Oberkörper vor dem Spiegel kniet, um ihrer

Fig. 44. Mädchen, sich die Haare waschend

Frisur — wie der Maler sagen würde — die letzten Lichter aufzusetzen.

Die Sorgfalt, mit der die Japanerinnen ihre Zähne putzen, steht ihrer sonstigen grossen Reinlichkeit nicht nach. Auch diese Thätigkeit findet sich nach Brinkmann[1]) als Motiv für künstlerische Darstellungen. Früher war es allgemein Sitte, dass die verheirathete Frau ihre Zähne schwarz färbte. Bälz beschreibt diese Procedur, die, um die schwarze Farbe gut zu erhalten, häufig wiederholt werden muss, und bemerkt dabei sehr richtig, dass es sich dabei

[1]) l. c. p. 128.

Digitized by Google

lediglich um eine in letzter Zeit immer mehr abkommende Mode handelt, nicht aber, wie einige alberne Interpretatoren auch hier zu wittern glaubten, um eine im Interesse des eifersüchtigen Mannes eingeführte Entwerthung der weiblichen Reize.

Mit dem Schwarzfärben der Zähne wurde das Abrasiren der

Fig. 45. Mädchen, die Haare ordnend.

Augenbrauen verbunden; beides habe ich bei verheiratheten Frauen der niederen Stände in den neunziger Jahren noch häufig gesehen, aber keineswegs als allgemeine Sitte.

Am Körper werden die meist sehr spärlichen Haare nicht entfernt. Nur die Bewohnerinnen der Yoshiwara epiliren oft aus Reinlichkeitsgründen ihre Leistengegend.

Da eine weisse Haut von den Japanern hoch geschätzt wird,

Digitized by Google

so ist das Pudern und Schminken, gerade wie bei uns in brünetten Gegenden sehr weit verbreitet.

Bälz giebt davon eine ausführliche Beschreibung:

Fig. 46. Junges Mädchen bei der Toilette.

„Es heisst im Sprichwort: Eine rein weisse Hautfarbe wiegt sieben Unschönheiten auf. Um das Gesicht weiss aussehen zu machen und die Gesichtszüge nach Belieben zu variiren, bedienen sich die japanischen Frauen der Schminke, Oshiroi, das heisst weiss. Oshiroi ist zugleich der Name der Pflanze, von der die feinste Schminke gewonnen wird, der Mirabilis Jalappa. Dasselbe wird zu einem

Digitized by Google

Brei angerührt und ziemlich dick aufgetragen, sodann, wenn es getrocknet ist, abgerieben, bis es die gewünschte Wirkung hat. Ungezählt sind die Vorschriften des Toilettenbuches, um durch dickes

Fig. 47. Mädchen, sich pudernd.

oder dünnes, da verstärktes, dort zarteres Schminken die Linien der Nase, des Auges, des Mundes voller, schmaler, höher, kürzer, länger erscheinen zu lassen. — Der ganze Hals und der Nacken werden geweisst, nur jederseits der Mittellinie ragt vom Haar eine scharfe, dreieckige, ungefärbte Zacke in das Weiss hinein. An diesen Stellen sieht die Haut so braun aus, dass der Europäer im Anfang immer

Digitized by Google

glaubt, sie sei absichtlich gefärbt. Das Braungelb aber ist die wahre Hautfarbe, die nur neben dem reinen Weiss in ihrer ganzen Deutlichkeit zur Geltung kommt. Der Grund für die Freilassung der beiden Zacken aber ist, dass das Haar, wenn es schön gewachsen ist, dieselben ausfüllen soll. Und wenn kein Haar daselbst wächst, lässt man braune Haut zwischen den glänzend schwarzen Haaren und dem blendend weissen Nacken stehen. — Früher spielte auch das Roth eine grosse Rolle beim Schminken, um allerlei zarte Töne zu erzielen, jetzt wird es fast nur für die Lippen gebraucht."

Die Mädchen der Yoshiwara schminken ausserdem ihre Ohren roth, und vergolden ihre Lippen, was nach Brinkmann[1]) ebenso wie verschiedene Eigenthümlichkeiten in der Tracht, auf frühere Gebräuche am Hofe zurückzuführen ist.

Fig. 46 zeigt als Illustration ein niedliches Genrebild. Ein etwa 13jähriges Mädchen sitzt mit blossem Nacken vor dem Spiegel; die Mutter ist damit beschäftigt, die nasse Schminke aus einem Porcellantöpfchen auf die zarte Haut zu übertragen und berechnet durch einen prüfenden Blick in den Spiegel die erzielte Wirkung.

In Fig. 47 sehen wir ein Mädchen beschäftigt, mit einem breiten Pinsel den Ueberschuss der getrockneten Schminke zu entfernen.

Das Gesammtbild der japanischen Kosmetik bildet eine seltsame Mischung der verschiedenen Rassen- und Culturelemente, die ihre Spuren hinterlassen haben. Mischung des mongolischen Rassencharakters im Gesicht mit weissen Elementen, Idealisirung der Gestalt nach der weissen Richtung hin, die bunte, künstlerisch aufgefasste Farbenpracht des mongolischen Kleiderschmucks, den Ansprüchen der Mischrasse angepasst, daneben die naive Auffassung des Naturvolkes, wie sie sich unter anderem im Weissschminken des Nackens äussert: die Bemalung soll die Haut nicht verbergen, sondern nur schmücken, und der Vergleich mit dem natürlichen Grundton wird nicht gescheut. Neben der chinesischen Cultur hat aber auch der Buddhismus seinen Einfluss geltend gemacht, was sich namentlich in der oft starken Uebertreibung des Weissschminkens äussert.

---

[1]) l. c. p. 128.

Digitized by Google

Alles in allem zeichnet sich die japanische Kosmetik in vortheilhafter Weise vor der anderer Völker aus. Nirgends wird dem Körper Gewalt angethan und die Gesundheit auf Kosten des Schönheitsbegriffes geschädigt. Was die Natur Schönes bietet, wird in künstlerischer Weise hervorgehoben, was sie versagt hat, in gleicher Weise verborgen, der Gesammteindruck ist ein harmonischer, künstlerisch abgerundeter, der alles aus seinem Material herausgeholt hat und es mit der umgebenden Natur in Einklang bringt.

III.

Das Nackte im täglichen Leben.

Europäer mit beschränktem Unterthanenverstand fühlen sich in Japan durch die trotz bezüglicher Verbote der Regierung stets noch vorhandene Schaustellung ganz oder theilweise entblösster Körper aufs tiefste verletzt und brandmarken aus dem sicheren Hinterhalt ihres mit Kleidern verhüllten Körpers und ihrer mit Vorurtheilen bedeckten Seele das unschuldige Volk der Japaner als schamlos und unsittlich. Für solche Leute wäre es gut, wenn ein neuer Knigge erstünde und ein Buch schriebe über den „Umgang mit nackten Menschen“. Die meisten Europäer haben das verlernt und sind darum nicht besser geworden, sondern haben vielmehr die Unbefangenheit verloren, mit der reine Seelen den nackten Körper betrachten.

Die eigenthümliche Auffassung, die darüber in Japan herrscht, ist aus der Entwickelung des Volkes leicht zu erklären. Es berührt allerdings seltsam, wenn man neben einer so vollständigen, ganz allgemein eingeführten Bekleidung die geradezu kindliche Naivität beobachtet, mit der der nackte Körper gezeigt und behandelt wird.

Eine Bemerkung hört man nie darüber, ein neugieriges oder gar lüsternes Betrachten unverhüllter Körpertheile kommt in Japan nicht vor, und Verlegenheit eines wenig oder gar nicht bekleideten

Digitized by Google

Menschen findet sich nur in Gegenden, wo der europäische Einfluss sich regelmässig geltend macht, wie an den vielbesuchten Küstenplätzen, Kobe, Nagasaki, Yokohama u. s. w.

Der Schlüssel liegt auch hier in dem durch die Rassenmischung bedingten Volkscharakter der Japaner, und wenn wir nur dreihundert Jahre zurückgehen, finden wir im Herzen Deutschlands in vieler Beziehung ähnliche urwüchsige Zustände, wie sie noch heute in Japan herrschen.

Wie bereits im vorigen Abschnitt erörtert wurde, setzt sich das japanische Volk aus einer Naturrasse und einem Culturvolk zusammen und hat beide Elemente verschmolzen.

Das Naturvolk beachtet den nackten Körper gar nicht, er ist ihm völlig gleichgültig, erregt weder seine Bewunderung noch seine Sinnlichkeit und ebensowenig seinen Abscheu, wenn er hässlich oder krank ist. Der Naturmensch zeigt an seinem und seiner Mitmenschen nacktem Körper ebensoviel oder ebensowenig Interesse, als an den übrigen Werken der Natur seiner Umgebung; für ihn ist er nur ein Theil davon und eins mit ihr.

Es ist wohl hauptsächlich der Sitte der täglichen mehr oder weniger öffentlichen Bäder zu danken, dass sich die Japaner diese naive Auffassung bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.

Auch hierfür haben wir eine Analogie in der Entwickelung Europas. Die noch zu Dürer's Zeiten namentlich in Deutschland herrschende Sitte der gemeinschaftlichen Bäder hat nicht nur auf die Reinlichkeit, sondern auch auf die Moral einen wohlthätigen Einfluss gehabt, und es ist nur zu bedauern, dass sie dem Drange äusserer Umstände hat weichen müssen. Wie Rudeck [1]) bemerkt, scheint es hauptsächlich die Furcht vor Verbreitung ansteckender Krankheiten gewesen zu sein, die den öffentlichen Volksbädern ein Ende bereitet hat.

Die tägliche, häufige Gelegenheit, nackte Körper beiderlei Geschlechts sehen zu können, erhält die Gewöhnung an den Anblick, lässt keinerlei unreine Neugier aufkommen und erhält die Seele rein, gesund und unbefangen.

---

[1]) Rudeck, Geschichte der Sittlichkeit in Deutschland.

Digitized by Google

Ohne die Bäder hätte vielleicht die höhere chinesische Cultur in Japan schon lange auch hierin ihren Einfluss geltend gemacht; wie die Sachen aber stehen, hat sich diese Eigenschaft des Naturvolks inmitten der höchstentwickelten Culturformen erhalten.

Zu diesen aus äusseren Umständen und aus den verschiedenen Culturzuständen hervorgegangenen Verhältnissen kommt aber noch der mehrfach erwähnte liebenswürdige Charakterzug des japanischen Volkes, der vielleicht auch seinen tieferen Grund in der so glücklichen Rassenmischung hat.

Der Japaner sieht Alles, und zwar viel schärfer, als wir und andere gleich hochstehende Culturvölker, er beachtet aber nur das, was Sitte und Herkommen ihm zu beachten gebieten.

Aus diesem Grunde sieht und kennt der Japaner den nackten Körper ganz genau, er übersieht ihn aber und beachtet ihn nicht unter allen Umständen, unter denen ihn sein Bildungsgrad, seine Culturbegriffe dafür blind machen.

Wo der nackte Körper nach seiner Ansicht hingehört, da betrachtet er ihn als etwas Natürliches, Selbstverständliches; wo er seiner Ansicht nach nicht gezeigt werden soll, erregt er seinen Tadel, seine Entrüstung, seinen Widerwillen.

Sehr bezeichnend für die japanische Auffassung ist ein kleiner Zug, den Davidsohn[1]) beobachtete.

In Kioto wurde in der Kunstausstellung ein nach europäischen Begriffen gemaltes nacktes Weib gezeigt.

„Das Volk drängte sich davor und bildete einen förmlichen Auflauf; Männer wie Frauen, die meisten fingen an zu kichern und zu lachen, wenn sie einige Zeit das Bild betrachtet hatten; einige gaben in Mienen und Gesten deutlich ihrem Abscheu über derartiges Ausdruck."

Nicht das nackte Weib, sondern die öffentliche Schaustellung missfiel dem japanischen Geschmacke. Der Eindruck wäre ungefähr derselbe, wenn es jemand hier in Europa einfiele, sich nackt in eine Gesellschaft zu begeben.

Als ich nach Japan kam, hatte ich schon Jahre lang mit wenig

[1]) Globus, Bd. 70, p. 256.

Digitized by Google

bekleideten Völkern verkehrt, war als Arzt gewöhnt, den menschlichen Körper mit unbefangenem Blick zu betrachten, und es ist mir vielleicht deshalb nie begegnet, dass in Japan die Menschen sich mir gegenüber Zwang auferlegt oder sich verlegen gefühlt hätten.

So habe ich zu wiederholten Malen die Badehäuser betreten, ohne dass die dort anwesenden Männer oder Frauen sich irgendwie in ihrer Beschäftigung stören liessen, während mir verschiedene dortige Europäer versicherten, dass ihr Erscheinen stets eine allgemeine Unruhe und Flucht zur Folge habe.

Ich kann mir das recht gut erklären und habe ähnliche Beobachtungen häufig genug auch bei Patientinnen gemacht, wenn diese sich in Gegenwart Dritter, selbst vor Aerzten, entkleiden mussten. Ein gewisses Etwas in einem aufgefangenen Blick machte sie auf einmal verlegen, während sie vorher ganz unbefangen waren; und dieses gewisse Etwas braucht gar nicht etwas Tadelnswerthes zu sein; es genügt schon, dass der Zuschauer durch seinen Blick eine gewisse Verlegenheit verräth, um diese sofort auf die sich entkleidende Person zu übertragen.

So kannte ich einen jungen Arzt, der die Schüchternheit in Person war, und so weich von Charakter, dass ihm die chirurgische Seite unseres Faches, trotzdem er deren Nothwendigkeit anerkannte, einen unüberwindlichen Abscheu einflösste. Trotzdem war er der Schrecken aller weiblichen Patienten, und diese wieder von ihm; die Untersuchung einer Dame vermied er so viel wie möglich, oder schob sie unter den verschiedensten Vorwänden hinaus; wenn er aber endlich dazu überging, wagte er kaum, die Patientin anzuschauen, berührte sie kaum mit den Fingerspitzen, stellte seine Fragen unter tiefem Erröthen mit abgewandtem Gesicht, und brachte sie gerade dadurch in die tödtlichste Verlegenheit. „Ich geh' lieber zehnmal zur Beichte, als dass ich mich einmal von ihm untersuchen lasse," sagte mir eine seiner Patientinnen, die im übrigen seine vortrefflichen Eigenschaften voll anerkannte. Als er sich später ausschliesslich auf die Kinderpraxis beschränkte, fühlte er sich wie von einer schweren Last befreit.

Solche Charaktere sind allerdings nicht geeignet, den Menschen,

Digitized by Google

die sie betrachten, ihre volle Unbefangenheit zu lassen. Ausser diesen giebt es aber, wie erwähnt, auch weniger lobenswerthe Beeinträchtigungen des unbefangenen Beobachtens.

Nach dem Gesagten dürften sich weder unter den Missionären noch unter den Matrosen viele finden, die im Stande sind, objective Erfahrungen zu sammeln, und doch sind es gerade deren Berichte, aus denen so manche anthropologische Thatsachen geschöpft werden.

Im Jahre 1892 fand ich von den Bädern auf der Strasse, die bei fast keinem Reiseberichte mangeln, auch in den weniger besuchten Gegenden des Inneren keine Spur mehr vor. Nur in Yumoto, den in den Bergen hinter Nikko gelegenen Schwefelbädern, bestanden Zustände, die den alten Beschreibungen entsprachen. Zwar waren auch hier die meisten Bäder innerhalb offener Hallen angebracht, die in der Regel durch eine höchstens zwei Fuss hohe Scheidewand in eine Männer- und Frauenabtheilung geschieden waren; jedoch konnte man zunächst von der Strasse aus die nur in Rembrandt'sches Halbdunkel gehüllten Gestalten der Badenden leicht unterscheiden, dann aber sassen ganze Reihen von nackten Männern, Weibern und Kindern auf den bankartigen Erhöhungen vor den Häusern nebeneinander, um sich in der Sonne trocknen zu lassen.

Ausserdem sah ich am hellen Tage zu wiederholten Malen in der Umgebung von Kioto, im Hakonedistrict und bei der Insel Enoshima nackte Männer, Mädchen und Frauen sich unbefangen im Wasser tummeln, stets aber mit Trennung der Geschlechter, und unter dem weiblichen Geschlecht nie eine allein, sondern stets einige zusammen. Es scheint, dass gemeinschaftliche Nacktheit ihnen ein grösseres Gefühl von Sicherheit verleiht, denn auch in Russland trifft man die badenden Bäuerinnen nie allein, sondern stets in Rudeln an.

Davidsohn [1]) beschreibt eine ähnliche Scene: „Dicht neben der bekannten Yasaka-Pagode entspringen einer senkrechten Felswand drei Quellen, die ihre kalten Wasser strahlenartig in gemauerte Becken ergiessen. Auf jedem dieser von Bordschwellen eingefassten, niedrigen Becken stand ein vollständig unbekleideter Mensch, zwei

[1]) l. c.

Digitized by Google

männliche und eine weibliche Person, die sich von dem heiligen Nass den Kopf, die Brust, die Kehle, den Nacken abwechselnd bestrahlen liessen: dem Wasser wohnt irgend welche Heilkraft inne. Als ich, erstaunt über den seltsamen Anblick, eine Weile da gestanden hatte, trat der eine von den dreien zurück, ein anderer an seine Stelle; ein Tuch, das die Badedienerin reichen wollte, wurde lächelnd zurückgewiesen, und in frommer Demuth liess auch der neue Ankömmling, völlig nackt, den kalten Strahl über sich ergehen. Es mögen wohl zwanzig Personen beiderlei Geschlechts noch gewartet haben, um gleichfalls diese Naturheilmethode an sich vorzunehmen."

Obgleich sie bei dem japanischen Publicum nicht den geringsten Anstoss erregen, gehören derartige Schaustellungen völliger Nacktheit beider Geschlechter auf offener Strasse doch zu den grossen Ausnahmen.

Von den am ganzen Leibe tätowirten und höchstens mit einem schmalen Lendentuch bekleideten Bettos, von denen Fig. 36 ein Bild giebt, habe ich nichts mehr gesehen; dagegen sah ich selbst in Yokohama sehr häufig, dass die Rikshaleute, welche im Trabe die zweirädrigen Handkarren, die unsere Droschken vertreten, durch die Stadt ziehen, während der Fahrt sich ihrer von der Polizei vorgeschriebenen Jäckchen entledigten und, nur mit einer kurzen Badehose und einem um den Kopf geschlungenen Tuch bekleidet, ihrem schweren Beruf oblagen. Das primitive Lendentuch, wie es der junge Bauer, Fig. 37, trägt, ist unter Arbeitern auch ganz allgemein üblich.

An photographischen Belegen für das japanische Thun und Lassen in allen Lebenslagen, und somit auch für das Déshabillé fehlt es nicht, und sie sprechen noch deutlicher und überzeugender, als Berichte allein.

1. Das Nackte im öffentlichen Leben.

Um der Reihenfolge nach die verschiedenen Formen der in Japan statthaften und allgemein üblichen Entblössung zu betrachten, muss man mit den bescheidensten Anfängen beginnen.

Die häufigste, auch in Europa gebräuchliche Form ist das Auf-

Digitized by Google

schürzen der Kleider. Die japanischen Bäuerinnen, die in den nassen, oft von Wasser bedeckten Reisfeldern arbeiten, schürzen den Kimono bis zur Mitte des Oberschenkels empor. Abbildungen davon finden sich bei Ploss [1]), Ratzel [2]) und anderen. Auch beim Muschelsuchen wird der Kimono mehr oder weniger ausgiebig aufgeschürzt. Fig. 48 zeigt eine hübsche Gruppe junger Mädchen am Gestade der Mississippibai in der nächsten Nähe von Yokohama bei dieser Beschäftigung.

Ausser dem Aufschürzen des Kimono ist auch das Entblössen des Oberkörpers bei Frauen recht häufig zu beobachten. Bei leichteren Arbeiten werden die langen Aermel durch ein kreuzweis über die Schultern verlaufendes Band emporgeschoben. Bei anstrengenderer Arbeit und überhaupt in der wärmeren Jahreszeit schlüpft man leicht aus den Aermeln heraus und lässt den Kimono bis zum Gürtel niedergleiten.

Zu Kamakura sah ich wassertragende junge Mädchen in solcher Weise über die Strasse gehen, bei der Insel Enoshima hielt eine Muschelverkäuferin ihre bunten Waaren in dieser leichten Tracht feil. Es war ein reizendes Bild, der schlanke, schmiegsame, elfenbeinweisse Mädchenleib, der sich aus dem dunkelrothen Kimono wie der Kelch einer Rose emporhob, die grossen, farbigen Muscheln in malerischer Fülle darum hin, dazu das schelmische Lächeln, als sie mir mit dem zierlichen nackten Arm eine grosse Perlmuttermuschel anbot. Ich hätte sie für eine exotische Seenymphe ansehen können, wenn sie nicht in der anderen Hand eine qualmende Pfeife gehalten hätte.

In Hakone, der japanischen Schweiz, sah ich auf Schritt und Tritt Frauen und Mädchen mit entblösstem Oberkörper in den Dörfern an der Arbeit.

Bei den männlichen Arbeitern und Bauern beschränkt sich die Kleidung bei der Arbeit sehr häufig auf den Lendenschurz; nackte Beine sind ganz allgemein.

Die Bettos wurden bereits erwähnt, Fig. 37 zeigt einen jungen Bauer in diesem Kostüm.

[1]) Das Weib in der Natur und Völkerkunde. VI. Abb. 111.

[2]) Völkerkunde.

Fig. 48. Aufgeschürzte Mädchen beim Muschelsuchen.

Fig. 49. Arbeiter in einer Sägemühle.

Fig. 49 stellt eine Sägemühle vor, in der sieben Arbeiter mit der Handsäge beschäftigt sind. Vier von diesen tragen nur ein sehr bescheidenes Lendentuch und die übliche Kopfbinde. Diese Gestalten geben ein recht befriedigendes Bild von jugendlich-männlicher Körperschönheit; namentlich der zweite und dritte der fast nackten Jünglinge zeigt kräftige und doch jugendlichschlanke Körperformen. Besonders schön ist auch hier wieder die Bildung von Nacken und Schultern.

Digitized by Google

Fig. 50. Japanische Ringergruppe, kräftige Gestalten.

Die Arbeiter in den Reisfeldern sind in ähnlicher Weise bekleidet, während die Wassertreter, die mit grosser Anstrengung die grossen hölzernen Schaufelräder zur Berieselung der Felder stundenlang in Bewegung setzen müssen, ausser einem grossen Strohhut oft überhaupt nichts anhaben.

Schliesslich seien noch die Ringer erwähnt, welche bei ihrem öffentlichen Auftreten nur einen mit Fransen besetzten Seidengürtel

Digitized by Google

Fig 51. Japanische Ringergruppe, fette Gestalten

tragen. Sie werden meist als plumpe, übermässig dicke Menschen vorgestellt, bei denen weniger die Gewandtheit und Muskelkraft, als vielmehr die körperliche Schwere den Sieg entscheidet. Allerdings giebt es unter ihnen sehr viel dicke Menschen, die aber trotz ihrer scheinbaren Unbeholfenheit eine erstaunliche Gewandheit entwickeln können. Neben diesen sieht man aber auch häufig sehr schön gebaute, wahrhaft athletische Gestalten.

Digitized by Google

Fig. 50 zeigt zwei kräftige, Fig. 51 zwei dicke Ringer in voller Thätigkeit. Der Japaner giebt weder der einen noch der anderen Körperform den Vorzug, und achtet nicht darauf, sondern lediglich auf die entwickelte Gewandtheit, die kühnen Griffe, den endlichen Sieg. Wenn man ihn fragt, ob er das Schauspiel schön findet, antwortet er mit einem begeisterten ja, frägt man ihn aber, ob dieser oder jener Ringer nicht eine auffallend schöne Gestalt habe, dann schüttelt er höflich, aber verständnisslos lächelnd mit dem Kopfe.

2. Das Nackte im Hause.

Dass jeder Mensch sich innerhalb des Hauses überflüssiger Kleidungsstücke gerne entledigt, ist allgemein bekannt. Beim Japaner, der schon im öffentlichen Leben in dieser Beziehung eine viel weitere Auffassung hat, ist zu erwarten, dass er in der Häuslichkeit sich noch viel weniger Zwang auferlegt.

Die bereits beschriebenen und dargestellten Toiletten- und Badescenen geben davon ein beredtes Zeugniss. Im Innern des Landes, wo ich häufig in bescheidenen Herbergen übernachtete, habe ich mich oft genug von der natürlichen, ungebundenen Zwanglosigkeit im häuslichen Verkehr überzeugen können.

Fig. 52 zeigt uns sechs Arbeiter beim festlichen Gelage. Zahlreiche Leckerbissen sind vor ihnen aufgestellt, der Eine singt zur Samisen, der japanischen Guitarre, ein lustiges Lied, ein Anderer hat die Sakeflasche in der Hand, ein Dritter schickt sich eben zum Essen an. Das Bild athmet glückliche Zufriedenheit, und nicht wenig trägt zur Behaglichkeit bei, dass die Wahl des Kostüms einem jeden überlassen ist, und wie ersichtlich, von einzelnen schon beim Beginn des Mahles auf das Nöthigste beschränkt wird.

Auch in dieser Beziehung können wir von den Japanern lernen. Der behagliche Genuss der Tafel wird durch eine leichte Kleidung nur erhöht, das weiss jeder, der länger in den Tropen gelebt und sich der dortigen Lebensweise angepasst hat; in Europa zwängt man sich in enge Kleider, setzt sich in niedrige, überhitzte Zimmer zusammen, meist so dicht, dass man kaum seinen Ellbogen bewegen kann, ärgert sich oder langweilt sich über seinen Nachbar, steht

Digitized by Google

Fig. 52. Arbeiter beim Festmahl.

Digitized by Google

mit überhitztem Kopf und überfülltem Magen auf — und das nennt man nachher ein Vergnügen.

Als Gegenstück zu dem bescheidenen Gelage der Männer giebt Fig. 53 eine Gruppe von vier Nesans, Dienstmädchen, die beim Sake, dem landesüblichen Reiswein, der wie schlechter Sherry schmeckt, zusammen sitzen und Musik machen, ein bei uns untrügliches Mittel, um eine lebhafte Unterhaltung zu entfesseln. Auch bei ihnen ist die Kleidung eine äusserst leichte, und die zierlichen Arme und Schultern, die aus den dunkeln Gewändern zum Vorschein kommen, machen gar keinen ungünstigen Eindruck.

Eine stärkere Entblössung des Oberkörpers zu festlichen Gelegenheiten findet sich auch bei unseren Frauen. In Japan aber ist dieselbe kein Zeichen des Festlichen, sondern im Gegentheil des häuslichen, ungezwungenen Beisammenseins.

Auch darin besteht ein grosser Unterschied zwischen europäischer und japanischer, beziehungsweise chinesischer Cultur. Zu festlichen Gelegenheiten legen europäische Frauen möglichst viel von ihren Kleidern ab, während die Frauen der Japaner und Chinesen sich möglichst verhüllen. Darin steht aber das ästhetische Fühlen der Europäerin entschieden höher, indem sie damit bewusst dem schönen Werke der Natur den Vorzug vor jedem auch noch so schönen Werk von Menschenhand einräumt; leider ist ja aber das Werk der Natur nicht immer so schön, als man wohl wünschen möchte.

Dass beim Frisiren und Schminken der Oberkörper entblösst wird, ist bereits erwähnt und durch Bilder (Fig. 44, 45, 46, 47) bestätigt.

Fig. 54 zeigt vier Geishas bei der Toilette; die eine sitzt vor dem Spiegel und hält den Schminktopf in den Händen, eine andere ist damit beschäftigt, das Gesicht des jüngsten der drei Mädchen zu pudern. Bei allen vier ist die schöne Bildung von Hals, Nacken, Schultern und Armen, sowie die feine, dem Choshutypus entsprechende Gesichtsbildung hervorzuheben. Die Form der kleinen, runden Brüste ist bei dem stehenden Mädchen, sowie bei dem dicht hinter ihm sitzenden, halb kindlichen Geschöpf von besonderer Vollendung.

Digitized by Google

Fig. 53. Nesans beim Sake.

Digitized by Google

Fig. 54. Geishas bei der Toilette.

Digitized by Google

Beim Zubettgehen legt die Frau alle Kleider bis auf den untersten, meist rothen Kimono ab (Fig. 55). Eigentliche Schlafzimmer giebt es nicht, man streckt sich einfach auf den Matten aus und schiebt den kleinen, gepolsterten Schlafschemel in den Nacken; durch vorgeschobene Wände und Wandschirme wird ein abgeschlossener Raum geschaffen; bei grösserem Wohlstand werden eine oder mehrere wattirte Decken, die bei Tage aufgerollt in einem Wandschrank aufbewahrt werden, auf dem Boden ausgebreitet. In dieser Weise ist das Lager des jungen Mädchens bereitet (Fig. 56), das, von der Wärme befangen, sich blossgewühlt hat und den Er-

Fig. 55. Schlafendes Mädchen.

zählungen einer gleichfalls sehr leicht bekleideten Freundin lauscht, die ihr aus einer Schriftrolle vorliest.

Eine vollständige und an jedem Tage sich wiederholende Entkleidung findet statt bei den Bädern, die in den frühen Morgenstunden genommen werden. An die Stelle der früheren Bäder in vor den Häusern aufgestellten Tonnen sind jetzt viele öffentliche Badehäuser getreten; sehr häufig aber sind noch derartige Tonnen innerhalb der Häuser oder in den kleinen, hinter den Häusern gelegenen Gärten aufgestellt.

Zuerst baden die Männer, und von diesen wieder zuerst die Gäste. Da aber das Wasser die recht erhebliche Temperatur von 45° Celsius hat und sogar häufig noch übersteigt, so ist es den Europäern kaum möglich, von dieser Gastfreundschaft Gebrauch zu

Digitized by Google

Fig 56. Intimes Sommerdéshabillé.

Digitized by Google

machen: ich, der ich an kalte Bäder gewöhnt war, musste regelmässig danken, und konnte mir nicht vorstellen, welches Vergnügen darin liegt, in das heisse Wasser zu steigen, aus dem die nackten Gestalten krebsroth und dampfend wieder zum Vorschein kamen und mir im Vorbeigehen ein freundliches „Sehr gut, sehr gut!" zuriefen.

Nach den Männern kommen die Frauen und Mädchen an die Reihe. Der japanischen Sitte entsprechend, habe ich nie den Wunsch geäussert, sie dabei zu beobachten; wenn mich aber mein Weg zufällig vorbeiführte, dann liessen sie sich, wie gesagt, durch meine Gegenwart nicht im mindesten stören.

In Kobe zeigte mir mein Führer ein öffentliches Badehaus. Als wir eintraten, sass ein völlig nacktes Mädchen auf dem Boden. Sie sah sich eben nach uns um; als wir aber nach einem leichten Gruss die verschiedenen Einrichtungen betrachteten, fuhr sie ruhig in ihren sorgfältigen Waschungen fort, ganz als ob sie allein sei.

In den öffentlichen Badehäusern (Fig. 57) befinden sich meist ein oder mehrere hölzerne Kübel, die durch einen seitlich angebrachten Schacht mit glühenden Holzkohlen geheizt werden. Wer zuerst kommt, steigt hinein, wer keinen Platz findet, begnügt sich damit, in einen kleineren Kübel heisses Wasser zu schöpfen und sich damit zu waschen oder zu übergiessen.

Die häuslichen Badestuben (Fig. 58) sind oft sehr reich ausgestattet und mit kostbarem Holzwerk versehen; aber auch unter den öffentlichen Badehäusern finden sich bessere und schlechtere. Männer und Frauen nehmen ihr Bad in hockender Stellung, wie ausser Fig. 57 und 58 auch an den Fig. 27 und 31 ersichtlich ist; oft steigen sie zu wiederholten Malen nach kürzerer oder längerer Pause ins heisse Wasser oder übergiessen sich damit.

Wie man sieht, Gelegenheit genug, den nackten Körper zu sehen. Aber nicht nur Morgens und beim Bad, sondern auch zu anderen Tageszeiten sah ich im Innern des Landes nackte oder halbnackte Gestalten beiderlei Geschlechts in den Häusern umhergehen — und — merkwürdig genug, wenn mein Führer sie etwa ansprach oder ich mich durch Zeichen verständlich zu machen suchte, dann liefen sie nicht etwa weg oder griffen nach einer Verhüllung,

Fig 57. Oeffentliches Badehaus.

Digitized by Google

Fig. 58. Häusliches Bad.

sondern gaben unbefangen so, wie sie waren, die gewünschte Auskunft, Männer ebensowohl wie Frauen und Mädchen.

Die sprechendste Beobachtung aber, die ich bereits an anderer Stelle beschrieben habe, machte ich im Hause eines bescheidenen japanischen Beamten, mit dem ich durch Vermittelung meines Führers bekannt geworden war. Jnu-Suki brachte mir eines Tages

Digitized by Google

eine Einladung zum Essen, und theilte mir mit, dass meiner nach Tisch eine besondere Ueberraschung harre, da der Gastgeber eine sehr hübsche Tochter Namens Kame habe, die mit drei Freundinnen einen in den grösseren Städten verbotenen Volkstanz, die Dschonkina, tanzen werde.

Wir hatten auf den Rath des Führers einige Leckerbissen zum Festmahl beigesteuert und für die Tochter des Hauses ein in farbiges Papier gewickeltes Geldgeschenk mitgebracht. Der Hausherr empfing uns mit der ausgesuchtesten Höflichkeit und nicht endenwollenden Verbeugungen, wir nahmen auf flachen Kissen in einem geräumigen Zimmer Platz, dessen schmale, uns gegenüberliegende Seite mit einem Wandschirm verdeckt war, vor dem zwei grosse Leuchter standen.

Vor dem Hausherrn und jedem seiner Gäste wurde ein Tischchen mit auserlesenen Speisen niedergestellt. Die Damen des Hauses sassen in einer Reihe längs der Wand und sahen zu. Mein Führer sass etwas abseits hinter mir und vermittelte das Gespräch zwischen mir und dem Herrn des Hauses.

Nach dem Essen, das sich ziemlich lang hinzog, traten hinter dem Schirm vier liebliche Mädchengestalten hervor, in reiche, seidene Kimonos gehüllt, näherten sich uns ehrfurchtsvoll, knieten nieder und berührten mit der Stirn den Boden.

Der Herr des Hauses bezeichnete eines der Mädchen in goldigschimmerndem Kimono mit grünlichem schwerseidenen Obi als seine Tochter Kame. Sie war entschieden die Schönste, rein Choshu, mit hochgeschwungenen dunklen Brauen, sehr feiner gerader Nase und einem entzückenden kleinen Mund. Als ihr Name genannt wurde, schlug sie die züchtig gesenkten Augenlider auf und zeigte ein paar grosse, strahlende Augen. Mit leicht zur Seite geneigtem Haupt sah sie nun alle der Reihe nach, halb schalkhaft lächelnd, halb mädchenhaft verschämt an, und flüsterte dann mit ihren Freundinnen.

Auf ein Zeichen des Hausherrn erhoben sich die Mädchen und traten bis an den Schirm zurück.

Zum Klang der Samisen, der japanischen Guitarren, bewegten sie sich in langsamen, zierlich abgemessenen Bewegungen, indem sie mit leiser Stimme Dschonkina, Dschonkina dazu sangen.

Die Bewegungen wurden schneller und schneller, der Gesang lauter und lauter, bis er plötzlich abbrach und die Mädchen zugleich regungslos stehen blieben. Dann eine kurze Frage, ein fröhliches Lachen. Eines der Mädchen löste ihren glitzernden Obi und legte ihn vor sich nieder.

Der Tanz stellte eine Art Räthselspiel vor, und wurde mit derselben, stets sich wiederholenden Weise begleitet.

In der nächsten Pause legte ein anderes Mädchen seinen Obi ab, dann kam die Reihe an die schöne Tochter des Hausherrn. Das Spiel wiederholte sich, jetzt rauschte ein schimmernder Kimono in malerischen Falten nieder, jetzt ein zweiter, und wie ein buntschillerndes Meer wogten die seidenen Gewänder, die sich vor den Füssen der Tänzerinnen aufhäuften. Diese aber schwebten mit stets denselben, unendlich reizvollen Bewegungen ihrer geschmeidigen Glieder über die farbige Masse hin.

Kame schien kein Glück zu haben. Sie war die erste, bei der das grellrothe Untergewand zum Vorschein kam, wie es alle Japanerinnen auf dem blossen Leibe tragen. Andererseits aber gewann sie dadurch, denn in dem rothen, jeder Bewegung folgenden dünnen Kleid kam der ganze Zauber ihres tadellos gebauten, schlanken Körpers zu seiner vollen Geltung. Jetzt aber nahm sie sich zusammen, keine Antwort verfehlte sie mehr, und bald standen alle vier im rothen Unterkleid neben einander. Der Tanz begann von Neuem, die Spannung war aufs höchste gestiegen. Nun kam die Frage. Kame schwieg; sie hatte verloren. Mit einer unnachahmlich reizenden Bewegung streifte sie das letzte Gewand ab und stand nackt vor uns. Das Kleid schwebte wie eine rothe Wolke auf die buntschillernden Seidenstoffe herab, wieder tönte die Musik, wieder drehten sich die schlanken Mädchengestalten, Kame in ihrer schimmernden Nacktheit dazwischen mit derselben Unbefangenheit, derselben Grazie, wie vorher.

Nach dem nächsten Verse war Kame nicht mehr allein, in der letzten Pause standen alle die vier Mädchen nackt nebeneinander.

In diesem Zustand tanzten sie noch eine Weile fort, und es war ein entzückender Anblick, die schlanken weissen Mädchenleiber

Digitized by Google

über der farbigen Pracht der seidenen Gewänder dahinschweben zu sehen.

Schliesslich nahmen sie, immer noch tanzend, einen Kimono nach dem anderen wieder auf, bis sie schliesslich, völlig gekleidet, mit kleinen, kurzen Schritten sich uns nahten, wieder knieend mit der Stirn den Boden berührten und dann schweigend das Zimmer verliessen.

Solange der Tanz dauerte, hatte auch nicht einer der Zuschauer ein Wort gesprochen oder die leiseste Bewegung gemacht. Alle blickten gespannt nach den tanzenden Gestalten, wie nach einem Kunstwerk. Als die Mädchen gegangen waren, entspann sich ein lebhaftes Gespräch. Man beurtheilte jede einzelne Bewegung, die Haltung der Arme, der Hände, der Finger, die Neigung des Kopfes, man besprach jede einzelne Figur des Tanzes, und fragte sich ab, ob sie fehlerlos ausgeführt worden sei. Der Gastherr meinte lächelnd, der Tanz sei darum so schwierig, weil man am nackten Körper auch den kleinsten Fehler bei jeder einzelnen Bewegung bemerken könne, der sich unter Kleidern leichter verbergen lasse. Ueber die Körperform der Mädchen wurde kein Wort gesprochen. Es galt als selbstverständlich, dass nur ein völlig tadellos gebautes Mädchen diesen Tanz ausüben durfte.

Auf mich hatte das wunderbare Schauspiel einen ausserordentlichen Eindruck gemacht. Ich war schon genug von japanischen Begriffen durchdrungen, um die etwas zu kurzen Beine zu übersehen, was um so leichter war, als bei den fortwährenden Bewegungen und der leicht gebeugten Haltung sich kaum eine Gelegenheit bot, sie mit der ganzen Länge des Oberkörpers zu vergleichen. Ich sah nur das Schöne, und das in einer Form, wie ich es nie vorher gesehen hatte. Auf dem Boden die glühenden, weichen Farbenschmelze der schillernden Seidenstoffe in allen Schattirungen, darüber die zarten matten Töne der wunderbar gebauten, schlanken Mädchenkörper, mit tiefschwarzem Haar und tiefschwarzen Augen, als Hintergrund das zitternde Gold des Wandschirms, und vor allem der unschuldige Liebreiz und die vollkommen unbefangene Natürlichkeit, mit der die nackten Gestalten der Mädchen sich bewegten; alles zusammen war ein vollendet künstlerischer Eindruck von unübertrefflicher Schönheit.

Digitized by Google

Weitaus die Schönste der Mädchen war Kame und hatte wohl auch darum den Mittelpunkt des lieblichen Schauspiels gebildet. Es wäre aber sehr unpassend gewesen, wenn ich dem Vater gesagt haben würde, dass ich seine Tochter am schönsten finde, ich liess ihm darum durch Jnu-Suki mittheilen, dass meiner bescheidenen Meinung nach Kame am schönsten getanzt habe. Er fühlte sich sehr geschmeichelt und liess mir bedeuten, Kame würde sich sehr freuen, wenn sie das hören würde, das sei das höchste Lob, das ihr zu Theil werden könne.

Ohne Zweifel hatte er und die anderen japanischen Zuschauer ebenso wie ich die körperlichen Schönheiten der Mädchen, den malerischen Gegensatz zwischen ihren matten, weissen Leibern und den sie umgebenden rauschenden Farben bemerkt. Für die Japaner aber war das nicht die Hauptsache; für sie handelte es sich lediglich um die vollendete Wiedergabe der vorgeschriebenen Figuren des Tanzes, und ich bin überzeugt, dass sie weit eher einen Mangel in der Körperbildung, als einen Fehler in der Bewegung verziehen hätten. Eine Bemerkung meines Führers bestätigte meine Ansicht, denn er sagte mir, er habe die Dschonkina noch nie so tadellos tanzen gesehen; über die Mädchen aber verlor er kein Wort.

Neben dieser, ich möchte sagen, klassischen Ausführung der Dschonkina erscheinen die gleichnamigen wirklich unanständigen Schaustellungen in den niederen Kreisen der grossen Städte wie hässliche Zerrbilder, und man kann der Regierung nur beipflichten, dass sie dieselben verboten hat. Durch die unsaubere Berührung mit niedrigen europäischen Elementen ist dort der ganze natürliche Zauber des Schönen abgestreift und an seine Stelle das Gemeine getreten.

Es kommt nicht nur auf die Tänzerinnen, sondern auch auf das Publicum an, und dieses ist leider nur selten so rein künstlerisch gestimmt, wie die besseren japanischen Kreise.

Auf Grund der angeführten Beobachtungen und Beispiele kommen wir zu dem Schlusse, dass der Japaner trotz einem feinen, ausserordentlich hoch entwickelten Kunstgefühl sich dem nackten menschlichen Körper gegenüber den Standpunkt des Naturmenschen

bewahrt hat und dass er die klassische hellenische Auffassung von der Schönheit des Nackten nicht kennt und nicht versteht. Und wie im Leben, so ist es auch in der Kunst.

IV.

Darstellung des nackten Körpers in der Kunst.

1. Allgemeines.

Die japanische Kunst, die in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in Europa bekannt wird, hat ebensoviel eifrige Tadler als begeisterte Bewunderer, am meisten aber bewusste oder unbewusste Nachahmer gefunden. Es lässt sich nicht leugnen, dass die sogenannte moderne Richtung in der Kunst, soweit sie originell ist, sich auf Anregungen, Nachahmungen und zum Theil Verunstaltungen japanischer beziehungsweise chinesischer Gedanken und Bilder aufbaut.

Die Einen bewundern die seltene Naturtreue der Japaner in der Darstellung der Thiere, der Pflanzen, der Bewegung, ihre unerschöpfliche Phantasie, ihren Formenreichthum, ihr künstlerisches Fühlen, die Anderen tadeln ihre Unkenntniss der Perspective, der Anatomie, der richtigen Vertheilung von Licht und Schatten.

Wenn man aber die japanische Kunst wirklich begreifen will, darf man sie nicht von dem alleinseligmachenden europäischen Standpunkt aus beurtheilen, sondern, so weit dies möglich, vom japanischen Standpunkt aus. Und wenn man dies thut, wird man gewahr, dass die japanische Kunst nicht nur viele, dem europäischen Auge vorerst gar nicht sichtbare Vorzüge besitzt, sondern in manchem der europäischen Kunst bei weitem überlegen ist.

Ich brauche nur einen mir am nächsten liegenden Vorwurf gegen die Japaner herauszugreifen, die Unkenntniss der Anatomie. Ja, wir kennen die Anatomie, das heisst, es bestehen Bücher und Gelegenheiten genug, sich mit den Theilen, aus denen der mensch-

Digitized by Google

liche Körper zusammengesetzt ist, vertraut zu machen. Aber wie wenige Künstler sind wirklich damit vertraut; und wenn sie es sind, was haben sie damit gewonnen? Ebensowenig wie die Gliederpuppe kann die Leiche den Künstler in den Stand setzen, das warme, pulsirende Leben naturgetreu wiederzugeben; sie kann ihm nur helfen, es besser zu verstehen, mehr aber auch nicht. Durch die Kenntniss der Anatomie allein ist noch niemand ein grosser Künstler geworden, wohl aber so mancher ohne sie.

Und dass die Japaner trotz ihrer Unkenntniss der Anatomie die Formen des menschlichen Körpers mit vollkommener Naturtreue wiedergeben können, wenn sie wollen, werden wir weiter unten sehen. —

Was sie dazu befähigt, ist ihr ausserordentlich scharfer, künstlerischer Blick, und das ist ein Ding, das man hat oder nicht hat, über den man sich aber nicht in ausführliche Erörterungen einlassen kann, weil er sich nicht mit trockenen Worten umschreiben, sondern nur fühlen lässt.

Die europäischen Autoritäten auf dem Gebiet der japanischen Kunstgeschichte sind der Engländer Anderson[1]), der Franzose Gonse[2]), der Amerikaner Fenollosa[3]) und Brinckmann in Hamburg[4]).

Gonse gehört zu den begeisterten Verehrern japanischer Kunst und sein ganzes Buch ist ein Hymnus auf alles, was Japan geschaffen hat, Fenollosa ist ein Verehrer der älteren Richtung und verurtheilt alles Neuere; Anderson und Brinckmann aber haben einen rein objectiven, sachlichen Standpunkt eingenommen und in klarer Darstellung und reicher Sprache das schwierige Thema behandelt. Namentlich das vortreffliche Buch von Brinckmann giebt in knapper und schöner Form so viel Gediegenes und Durchdachtes, dass es als der Inbegriff unserer heutigen Kenntniss der japanischen Kunst bezeichnet werden kann.

---

[1]) The pictorial arts of Japan.

[2]) Louis Gonse, L'art japonais. Paris. Quantin. Grosse Ausgabe von 1885. Kleine von 1888.

[3]) Citirt bei Gonse und Brinckmann.

[4]) Kunst und Kunsthandwerk in Japan, 1888, leider erst ein Band erschienen.

Digitized by Google

Es liegt weder auf meinem Wege noch in meiner Macht, in gleicher Weise strengen kunstgeschichtlichen Anforderungen gerecht zu werden. Ich habe in der japanischen Darstellung des Nackten weder sämmtliche verschiedene Kunstepochen und Malweisen, noch den Stil jedes einzelnen Künstlers berücksichtigen können, ebensowenig als ich im ersten Theil eine systematische Culturgeschichte zu schreiben beabsichtigte. Bezüglich der Vollständigkeit verweise ich auf die angeführten Werke und beschränke mich hier darauf, ein abgerundetes Bild der Darstellung des Nackten in der japanischen Kunst zu geben.

Wie im Körperbau, so überwiegt auch in der Kunst das mongolische Element, das, von China eingeführt, sich in Japan zu neuen selbständigen Formen entwickelt hat. Ebenso wie in China selbst hat auch in Japan ausser der specifisch mongolischen Kunst die indische Kunst mit dem Buddhismus einen grossen Einfluss erlangt und ihre Formen mit den mongolischen gemischt.

Dieses buddhistische Element ist aber den Japanern, wie ihre ganze Cultur, durch Vermittelung von China und Korea, also bereits stark mongolisirt zugekommen.

Wie die alte chinesische Kunst, und namentlich die Malerei, ist auch die jüngere japanische ursprünglich aus der Schrift hervorgegangen [1]), und man darf bei der Beurtheilung namentlich der älteren Werke niemals vergessen, dass zwischen diesen beiden Aeusserungen der Cultur ein engerer, innerer Zusammenhang besteht; nicht nur die Vorliebe für Ornamentik, auch die Auffassung, dass eine durch Sitte und Herkommen geheiligte, allgemein verständliche Linie genüge, einen Kunstbegriff in gleicher Weise wie einen Wortbegriff festzulegen, erklärt, dass der Maler in der mongolischen Kunst mit oft sehr einfachen Mitteln viel mehr sagen kann, als man auf den ersten Blick vermuthet. Diese Kunstanschauung haben die Japaner von den Chinesen übernommen.

Aber ebenso wie wir in den Körpermerkmalen und in den Lebensanschauungen der Japaner den Einfluss des in ihnen aufgelösten Naturvolkes nachweisen konnten, finden wir dessen Einfluss auch in den Werken der Kunst wieder.

[1]) Vergl. Brinckmann l. c. und Wörmann, Geschichte der Kunst.

Digitized by Google

Dass die durch den Buddhismus gelehrte Liebe für Thiere und Pflanzen gerade in Japan in Kunst und Leben auf so fruchtbaren Boden gefallen ist und so reiche Früchte getragen hat, ist in natürlicher Weise auf das dem Naturvolk eigene innige Zusammenleben mit den Geschöpfen seiner Umgebung zurückzuführen.

Die enge Anlehnung an die Natur in Verbindung mit einem hochentwickelten Kunstsinn sind die Grundzüge, welche die japanischen Werke kennzeichnen.

Der japanische Charakter, der oben bereits beleuchtet wurde, äussert sich auch in der Kunst wie im Leben darin, dass er liebevoll auf die Absicht des Künstlers eingeht, die Schönheiten heraussucht, eher lobt als tadelt, und nur das beachtet, was er sehen soll. Der Künstler selbst giebt mit oft sehr bescheidenen Mitteln nur das Wesentliche, überlässt vieles der Phantasie des Beschauers, und kann es ihr überlassen, weil der Kunstsinn in Japan viel allgemeiner und viel feiner entwickelt ist, als bei uns.

Wenn die meisten Europäer in der Kunstfertigkeit, namentlich in der Kleinkunst, noch vieles von den japanischen Künstlern lernen können, so kann andererseits auch das europäische Publicum beim japanischen für die Kunstbetrachtung in die Lehre gehen.

Sehr bezeichnend ist eine Beobachtung von Bälz[1]): „Zwei gebildete Japaner bewundern ein Gemälde der Tosaschule; ich frage sie, ob sie an den Gestalten darauf nichts unangenehm berühre; sie sagen nein; ich mache sie darauf aufmerksam, dass die im reinen Profil abgebildeten Frauen nicht die Spur einer Nase haben, und dass die Augen in Frontansicht gezeichnet waren. Jetzt wundern sich die Beschauer selbst darüber, dass ihnen das vorher nie aufgefallen war.

Im übrigen — fügt Bälz hinzu — waren die Maler geschickte, gute Coloristen, und man nahm die Gesichter hin, wie sie waren, ohne weiter zu überlegen."

Ohne unbescheiden zu sein, glaube ich behaupten zu dürfen, dass die beiden Japaner das Bild in der richtigen Weise beurtheilt haben, nämlich so, wie der Künstler es wollte, der Details unter-

[1]) Körperformen der Japaner II, p. 27.

drückte und selbst Fehler nicht scheute, zu Gunsten der coloristischen Gesammtwirkung.

Wie aber beurtheilen die Japaner die Werke unserer Künstler?

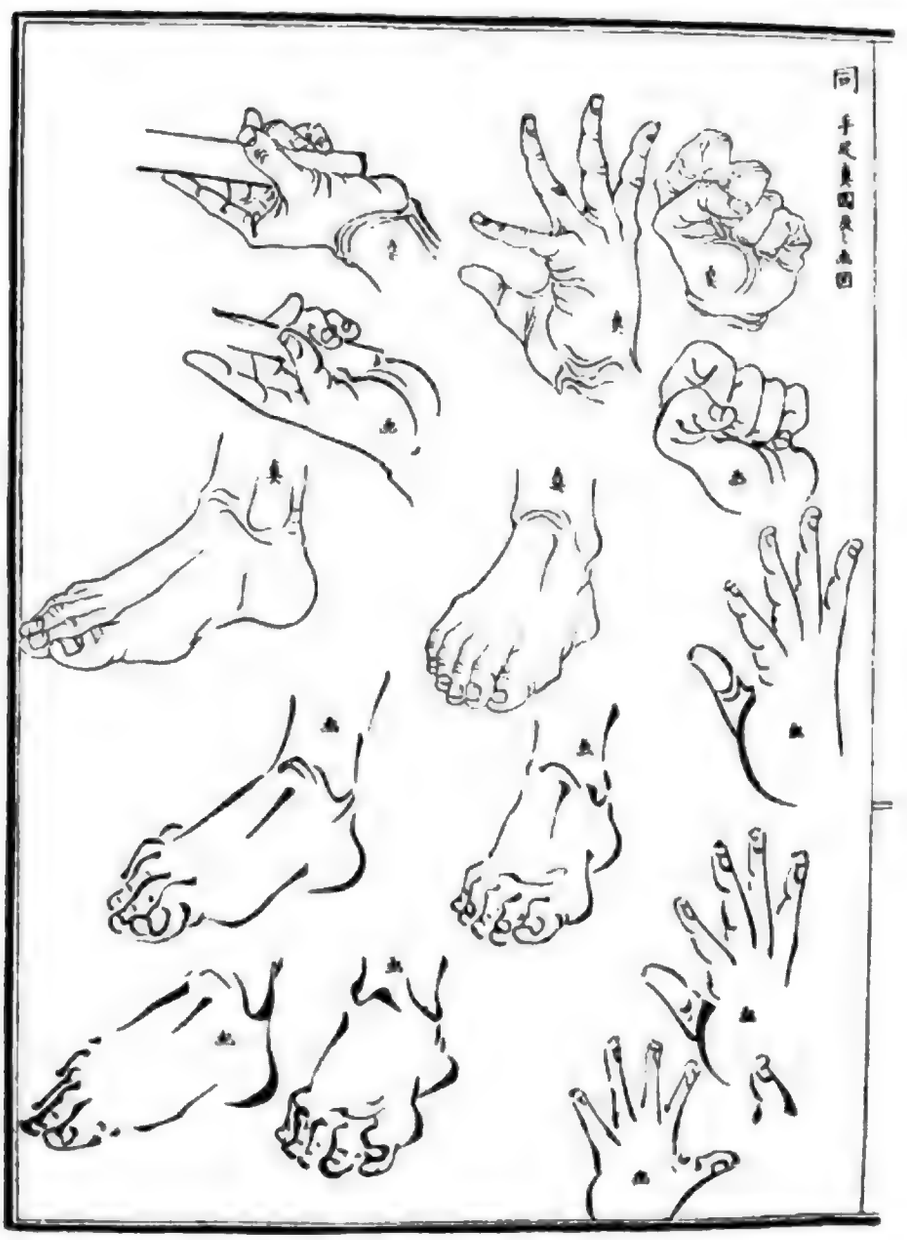


Fig. 59. Kyo-sai. Studien von Händen und Füssen.
(Hamburger Museum für Kunstgewerbe.)

In dem Buche Komo Zatsuwa, den Erzählungen des rothen Haares (womit der Holländer gemeint ist) von Morishima Churio aus dem Jahre 1787 finden sich Copien aus dem im Jahre 1716 in Amsterdam erschienenen grossen „Schilderboek" des Haag'schen

Malers Gérard de Lairesse [1]), von dem ich ein Original besitze. In der japanischen Copie haben die Umrisszeichnungen einen viel freieren Linienfluss als im Original.

Das japanische Buch hat offenbar nur den Zweck, die

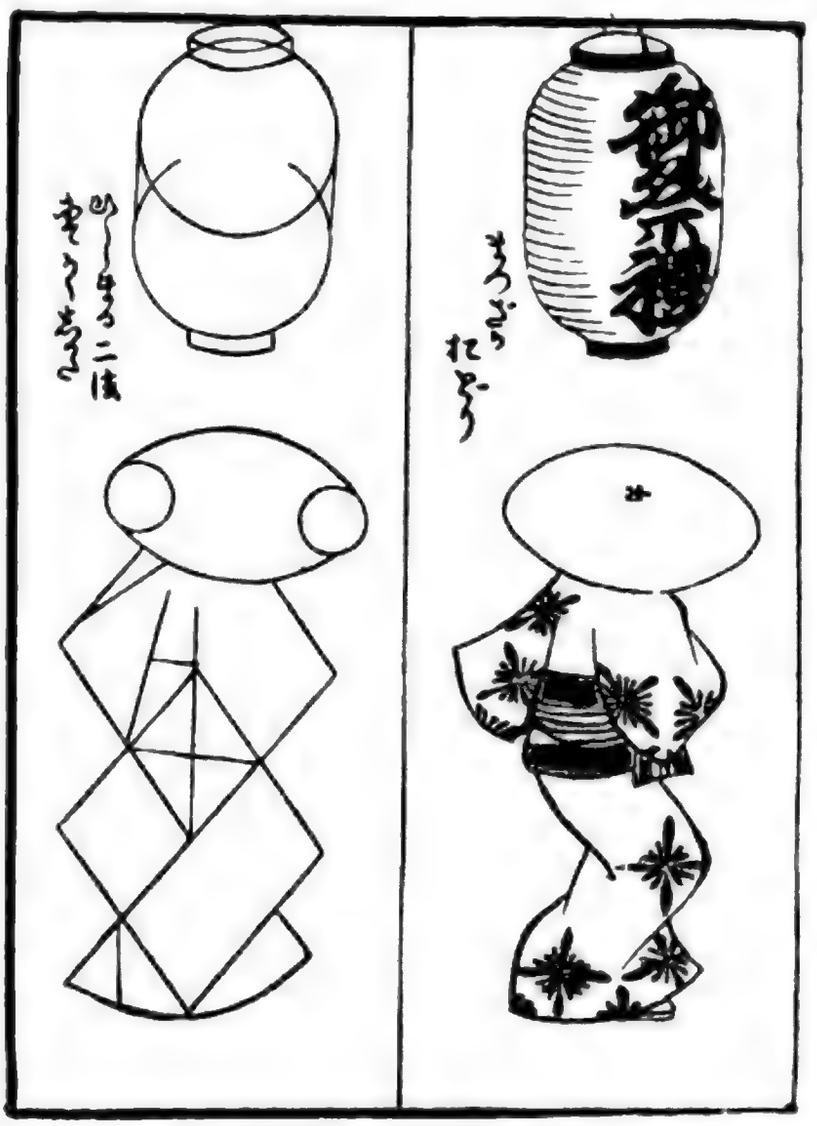


Fig. 60. Hokusai. Mädchen und Laterne.
(Hamburger Museum für Kunstgewerbe.)

europäische Technik dem japanischen Publicum bekannt zu machen.

Mehr in kritischem Sinne gehalten ist Kyo-sai's Guadan, Erzählungen über die Malerei von Kyo-sai, auf das Herr Brinckmann so liebenswürdig war, mich aufmerksam zu machen, und mir das

[1]) Vergl. Brinckmann, Kunst und Kunsthandwerk, p. 177.

dem Hamburger Kunstgewerbemuseum gehörige Original zur Verfügung zu stellen.

Kyo-sai giebt eine Uebersicht der verschiedenen Stile japanischer Malerei, nachdem er vorher die Technik mit der europäischen verglichen hat.

Sehr bezeichnend ist ein Blatt (Fig. 59) das Studien von Händen und Füssen enthält. Kyo-sai vertheidigt sich gegen den Vorwurf, dass die Japaner nicht naturgetreu zeichnen können, und zeichnet

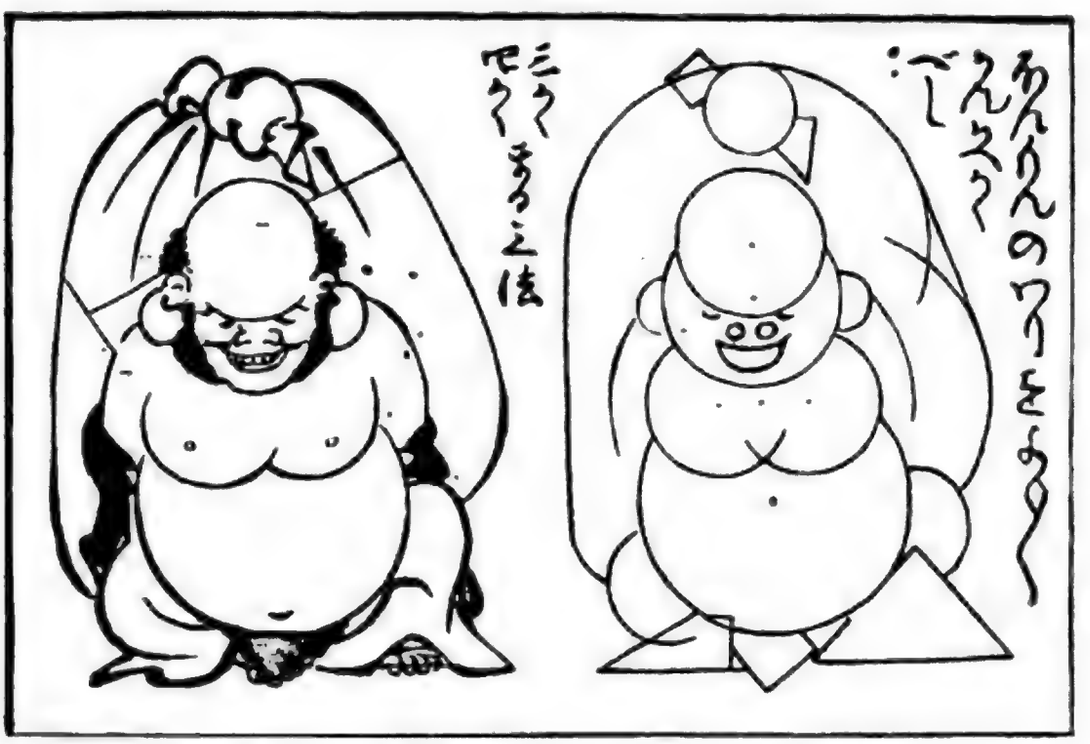


Fig. 61. Hokusai. Der Glücksgott Hotei mit seinem Bündel (Hamburger Museum für Kunstgewerbe.)

zum Beweis Hände und Füsse, wie sie wirklich sind, und daneben so, wie der Maler sie darstellt. Wie man sieht, handelt es sich um Festhalten des Wesentlichen mit Unterdrückung der Details.

Noch einen Schritt weiter geht Hokusai, der in seiner Riakugwa Hayaschinan, Anleitung zur einfachen Malerei, in zahlreichen Bildern eine köstliche Parodie liefert auf die nach seiner Auffassung den europäischen Malern unentbehrlichen Hülfslinien. Fig. 60 u. 61 geben davon zwei Proben. Fig. 60 stellt ein Mädchen mit grossem Strohhut, und darüber eine Laterne vor, Fig. 61 den

dicken Glücksgott Hotei, das Bild der Zufriedenheit. Man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, dass der gewandte Künstler zuerst die Zeichnung und nachträglich erst die Hülfslinien entworfen hat. Welch feine Beobachtung scheinbar unwesentlicher Dinge aber auch in diesen einfachen Zeichnungen liegt, zeigt sich unter anderem an der brennenden Papierlaterne von Fig. 60: das durchschimmernde Licht ist einfach im Weglassen der Querstreifung nach der Mitte hin angedeutet, die stärkere Dehnung durch die Schwerkraft in einer kaum merkbaren Einbuchtung der Längscontour, die in der Hülfsfigur durch die eingezeichneten Kreise verdeutlicht wird.

Diese Hinweise enthalten ausser der liebenswürdigen bald anerkennenden, bald vergleichenden, bald auch wieder humoristischen Beurtheilung europäischer Kunst und deren Schwächen auch eine Reihe von Hinweisen auf die eigentliche japanische Auffassung.

Bei Kyo-sai besonders ist bezeichnend, dass er mehr sieht, als er darzustellen für nöthig findet.

Zwei andere Bilder, seiner Mangwa entnommen, Fig. 62 u. 63, zeigen zwei grosse Darstellungen von menschlichen Gerippen in der Ansicht von vorn und von hinten, und darumhin kleinere Gerippe in den verschiedenartigsten bewegten Stellungen.

Für ein anatomisches Lehrbuch würde keine einzige dieser Gestalten passen. In der Vorderansicht zum Beispiel sieht der Schädel und das Becken aus wie durchlöchert, das rechte Oberarmbein scheint aus zwei Knochen zu bestehen, am linken Ellbogengelenk sind drei Zwischenknochen statt den Gelenkfortsätzen von Elle und Speiche gezeichnet, und in der Rückansicht sind am Kreuzbein statt der Dornfortsätze nur unregelmässige Löcher zu sehen.

Trotz aller dieser und unzähliger anderer Fehler ist der Gesammteindruck der Gerippe doch ein viel natürlicherer als bei den meisten untadelhaften Darstellungen anatomischer Atlanten, das Eckige, Knochige ist mit geringen Mitteln meisterhaft wiedergegeben und springt sofort ins Auge. Wahrscheinlich würde Kyo-sai, wenn man ihn auf die Fehler aufmerksam machte, dieselben ruhig zugeben und sagen, ja so ist es, aber es muss so gezeichnet werden.

Gleichfalls dem Guadan entnommen sind zwei Blätter von Gewandfiguren mit eingezeichneten Acten, welche die Malweise des

Digitized by Google

Kewanabe Kiōsa verdeutlichen sollen (Fig. 64 und 65). Hier hat Kyō-sai genau dasselbe Verfahren angewendet; auch hier lassen sich

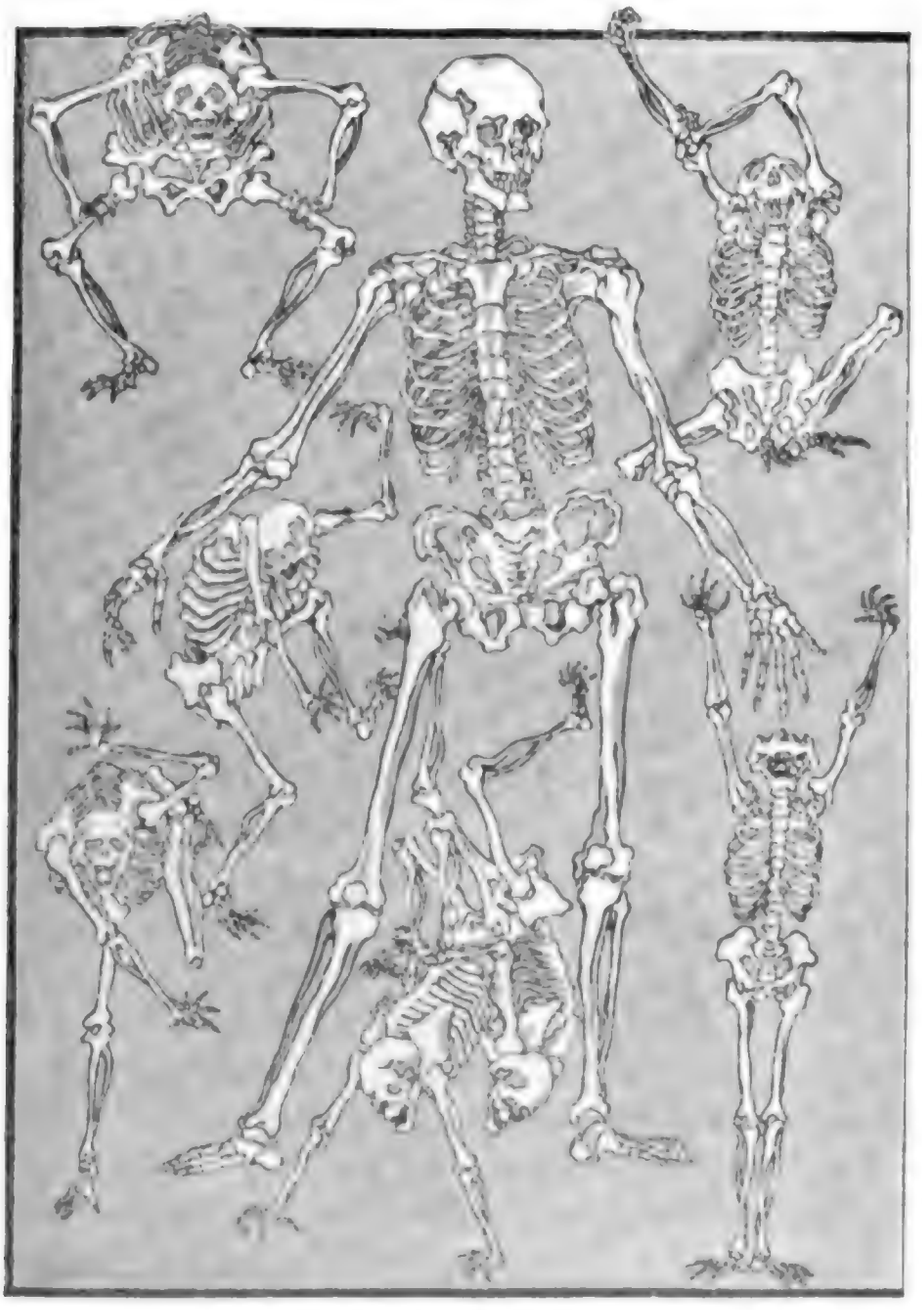


Fig. 62. Kyo-sai Skelette.

eine Masse von Fehlern in den Linien der Körper anführen, welche beweisen, dass es dem Künstler nicht um die gewissenhafte Wiedergabe anatomischer Einzelheiten zu thun war; dagegen schmiegt sich die namentlich in Fig. 64 bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführte

Draperie jeder Bewegung des Körpers lebenswahr an. Bei den lebhaft bewegten Gestalten von Fig. 65 sind die flatternden Kimonos

Fig 63. Kyo-sai. Skelette.

mit wenigen Strichen hingeworfen, und sind doch eins mit den Leibern, die sie umgeben.

Trotz anatomischer Fehler und Nachlässigkeiten sitzt doch ein sprühend bewegtes Leben darin.

Digitized by Google

Auch bei diesen beiden Bildern ist ebenso wie bei den Gerippen nur das Wesentliche berücksichtigt, zum Theil sogar übertrieben betont.

Fig. 64. Kyo-sai. Act- und Gewandstudien.

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, dass die japanischen Künstler den nackten Körper bis selbst auf das Skelett genau kennen und sehr scharf sehen, dass sie ihn darstellen in genauer Anlehnung an die Natur, jedoch mit oft starker Betonung des Wesentlichen und Unterdrückung der Details.

igitized by Google

Dieses Hervorheben des Wichtigsten und Weglassen von Einzelheiten bezieht sich aber nicht nur auf den Körper allein, sondern auf die ganze Darstellung, innerhalb derer der Körper eine Stelle

Fig. 65. Kyo-sai. Act- und Gewandstudien.

einnimmt. Wie die Theile dem Körper, so muss sich dieser dem ganzen Bilde unterordnen; wo es sich um eine coloristische Gesammtwirkung handelt, kann selbst die Nase, wie wir sahen, als unwichtig wegfallen; wo der künstlerische Eindruck durch Linien

Digitized by Google

hervorgerufen werden soll, muss der Hauptwerth wieder mehr auf den Umriss der Figur gelegt werden.

Schliesslich sei nochmals auf die Verwandtschaft der japanischen Kunstsprache mit der Schriftsprache hingewiesen.

Wenn somit die japanischen Künstler die Darstellung des nackten Körpers nach ihren Grundsätzen völlig in ihrer Macht haben, so verwenden sie ihn doch in der Kunst, ebenso wie im Leben, nur da, wo er hingehört.

Die Gestalten des Olymp sind ihnen unbekannt: Der Shintoismus kennt gar keine, der Buddhismus in der Form, wie er über China nach Japan gekommen ist, nur wenige und fast nur männliche nackte Gestalten; ebensowenig bietet ihre Geschichte, in der Männer sowie Frauen meist bekleidet sind, viel Gelegenheit dazu, so dass es hauptsächlich Scenen aus dem täglichen Leben sind, in denen der entkleidete Körper eine Rolle spielen kann.

2. Ideal- und Normalgestalt.

Bei einiger Uebung ist man leicht im Stande, bei Gestalten der europäischen Kunst, bekleideten ebenso wie nackten, zu bestimmen, in welcher Zeit, von welchem Künstler, von welchem Bildhauer sie gemacht sind. Bei den bekleideten Gestalten liegen allerdings meist zahlreiche Hinweise in den Kleidern und Attributen, bei den nackten Menschen aber fehlen diese, und doch kann man Unterschiede zwischen einer Eva von Dürer, von Michel Angelo, von Rubens, van der Werff, von Holbein finden. Worin diese Unterschiede liegen, ist im einzelnen Falle oft schwer zu bestimmen, aber sie sind unleugbar vorhanden, und ausser der Handschrift des Malers ist, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, die jeweils herrschende Mode daran Schuld, da bei bekleideten Völkern die Darstellung des nackten Körpers immer erst von der im Leben am häufigsten bekleidet sichtbaren Gestalt abgeleitet wird.

Ebenso wie bei uns ist auch bei den Japanern diese künstlerische Modification der Körperformen nach einer gewissen herrschenden Moderichtung hin vorhanden.

So findet sich bei älteren japanischen Darstellungen von Frauen

Digitized by Google

sehr häufig ein auffallend hoher Stand der Augenbrauen. Der hohe Stand der Augenbrauen ist eine bisher noch nicht besonders betonte Rasseneigenthümlichkeit der Japanerinnen. Es handelt sich somit um eine künstliche Uebertreibung des Rassenmerkmals. Diese Uebertreibung ist aber im täglichen Leben nicht anders zu erreichen, als dass die natürlichen Brauen abrasirt und künstliche darüber gemalt werden. Sehr wahrscheinlich ist das bis vor kurzem allgemein übliche Abrasiren der Augenbrauen bei verheiratheten Frauen ein Ueberrest jener früheren Mode.

Diese Auffassung weiblicher Schönheit findet sich zu einer Zeit, wo auch in der Tracht ein starker koreanischer Einfluss sich geltend macht und findet seine Analogie in der italienischen Mode im 14. Jahrhundert.

Da es sich nun in der japanischen Kunst niemals um den Selbstzweck der sklavischen Wiedergabe des nackten Körpers handelt, sondern derselbe immer der Darstellung untergeordnet ist, so ist der Einfluss der jeweiligen Auffassung noch viel stärker ausgeprägt, und dieses ist der Grund, dass man — wie Brinckmann, Bälz und andere übereinstimmend hervorheben — die meisten japanischen Darstellungen des Menschen nicht als naturgetreue Wiedergaben, sondern als mehr oder weniger starke Uebertreibungen anzusehen hat. Die starke Hervorhebung des Rassencharakters und der Rassenschönheit, das noch längere Gesicht, die noch schieferen Augen, die noch längere Nase, der noch kleinere Mund als die Wirklichkeit bietet, ist aus dem künstlerischen, den herrschenden Sitten und Gebräuchen sich anpassenden Bedürfniss entsprungen, die sprechenden Merkmale gewissermassen schriftlich zu beglaubigen und dick zu unterstreichen. Aus demselben Gefühle entspringt auch die Behandlung des übrigen Körpers. Wie er im Leben zwar gesehen, aber nicht beachtet wird, so wird er auch in der Kunst gezeigt, aber nur flüchtig behandelt. Es ist, als ob die Hand des Künstlers sich scheute, länger bei Gegenständen zu verweilen, welche sein Auge, der Sitte gemäss, nur flüchtig streifen darf. Selbst bei den erotischen Darstellungen spielt der nackte Körper als Ganzes eine sehr untergeordnete Rolle.

Das liebevolle Eingehen auf alle Theile des Körpers, wie es

Digitized by Google

vor allem die griechische Kunst kennzeichnet, kennt der Japaner im allgemeinen nicht; nur in der plastischen Kleinkunst wird auch der Körper des Menschen, den Ansprüchen der Technik entsprechend, in sorgfältigster Weise behandelt und genau im Anschluss an die Natur gebildet. In der Malerei bleibt er, nach europäischer Auffassung, eine Skizze. Dem Japaner sagt aber diese oft sehr feine Skizze unendlich viel mehr als uns, da sie für ihn ausser der gefälligen Form und Farbe auch den Werth des geschriebenen oder gedruckten Wortes hat, ihm einen festumschriebenen Kunstbegriff in der Erinnerung wachruft. Die Japaner haben nicht nur, wie wir, eine Handschrift des Künstlers, sondern auch eine ihnen allen verständliche Handschrift der Kunst.

In der Kunst können wir ganz im allgemeinen die von den Chinesen überkommene, mit dem mongolischen Buddhismus sich verbindende ältere Strömung, sowie eine jüngere, selbstständige, an die Natur sich anlehnende und aus ihr schöpfende mehr realistische Strömung unterscheiden, die schliesslich mit der ersten zu einem gemeinschaftlichen Ganzen mehr und mehr verschmilzt.

In der ersten Kategorie finden sich die mongolischen und mongolisch-buddhistischen Idealfiguren, die fast immer bekleidet, und nur ganz ausnahmsweise nackt dargestellt werden.

In der zweiten Richtung, sowie der späteren Verschmelzung finden sich die an die Natur sich anlehnenden Gestalten, die dem realen Leben entnommen sind.

Zu den Idealgestalten gehören alle Figuren des Malers Yo-sai, der in seinem berühmten Werke Zenken-Kojitsu die Geschichte seines Landes verherrlicht hat.

Seine Figuren zeigen idealisirte Proportionen, ein, man möchte beinahe sagen, präraffaelitisches Gepräge. Ob es der mongolisirte Buddhismus allein gewesen ist, der seine Gestalten beseelte, lässt sich nicht ausmachen; denn da er im 19. Jahrhundert gelebt hat, so ist der moderne europäische Einfluss nicht mit Sicherheit auszuschliessen.

Bei einer vornehmen Hofdame, die den Okaidori abstreift (Fig. 66), lassen sich bereits die in den Längenmaassen idealisirten Körperformen erkennen. Noch deutlicher ist dies bei dem vor-

Digitized by Google

nehmen Mädchen (Fig. 67), der eine Dienerin beim Entkleiden behülflich ist. Das Mädchen schiebt in verlegener Haltung die Kleider mit der linken Hand über die Schulter zurück, während sie mit der rechten das sinkende Gewand über der Körpermitte festhält. Die

Fig. 66. Idealfigur einer Hofdame aus Zenken-Kojitsu von Kyo-sai.

hinter ihr knieende Dienerin hat das dunkle Haar über den rechten Arm gelegt, während sie mit der Linken beim Entkleiden behülflich ist.

In der Haltung des halbnackten Mädchens zeigt sich schüchterne Verlegenheit in der Senkung des Kopfes, der dem Körper sich anschmiegenden Ellbogen, der Beugung des Rumpfes, der kenn-

Digitized by Google

zeichnenden Einwärtsdrehung der Füsse und der leichten Knickung in den Knieen. Das Gesicht ist übermässig lang, die Augen sind zu schief, die Nase zu lang, der Mund zu klein, alles nach Vorschrift.

Wie Fig. 68 zeigt, sind aber die Proportionen dieses Körpers

Fig 67. Vornehmes Mädchen, sich entkleidend. Idealfigur aus Zenken-Kojitsu von Kyo-sai.

nach europäischen Begriffen völlig normal, der aufgerichtete Körper zeigt trotz des langgestreckten Gesichts eine Höhe von über sieben Kopfhöhen.

Dieselben, den mittelländischen entsprechenden Proportionen besitzt eine kleine Elfenbeinnetske, welche in Tafel Ia abgebildet ist.

Digitized by Google

Der Kopf ist allerdings nur 6,3 mal in der Körperhöhe enthalten, im übrigen aber nähert sich der Körper den mittelländischen Formen;

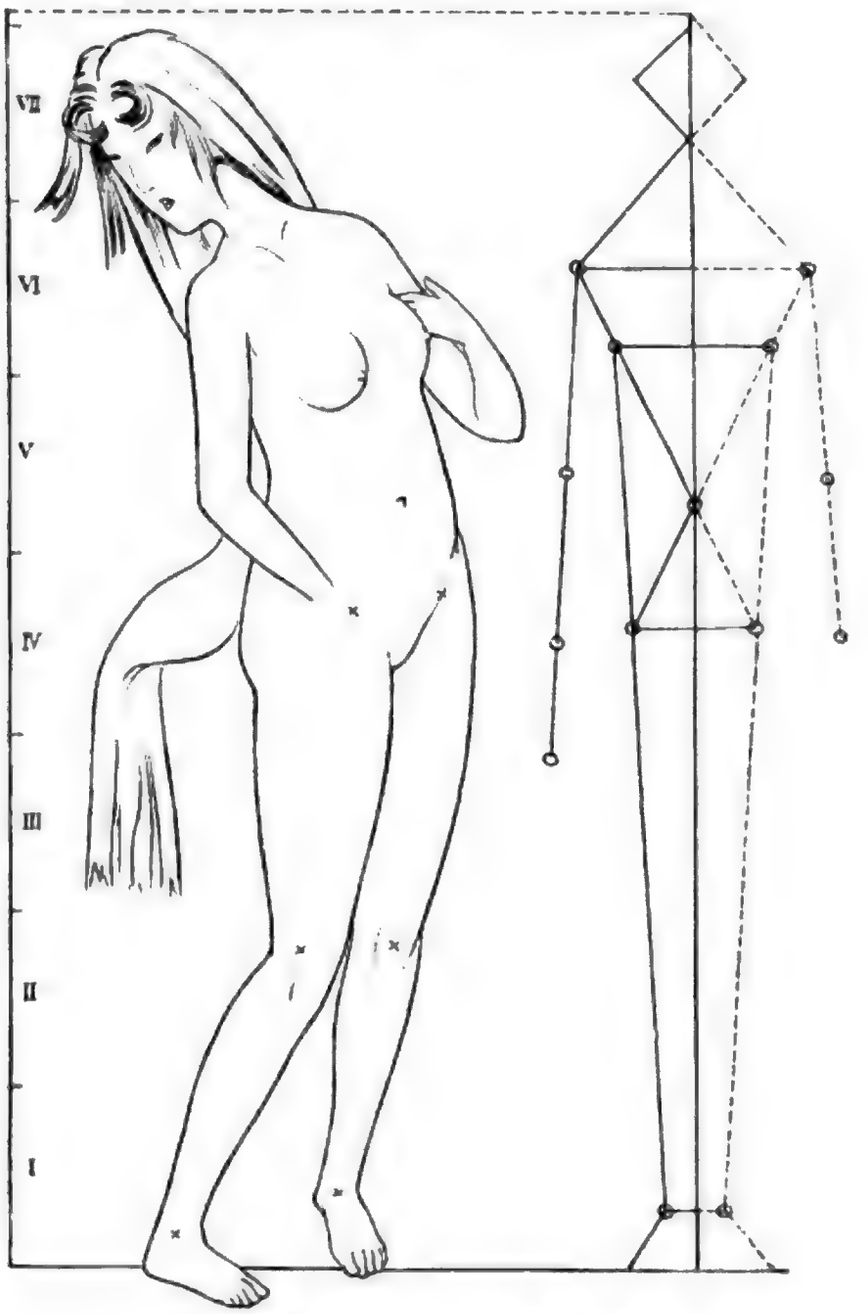


Fig. 68. Proportionen von Fig. 67.

hier sind auch die Brüste grösser und voller, als man dies im allgemeinen auf japanischen Darstellungen findet. Das ziemlich roh bearbeitete Gesicht trägt wieder ganz den mongolischen Typus, so dass wir in dieser Gestalt eine Auffassung des weiblichen Körpers

Digitized by Google

Fig. 69. Nackte Hofdame aus Hiakumin-Bijo von Sukenobu.

in der Plastik haben, der dem Yo-sai'schen Idealtypus in der Malerei entspricht.

Es ergiebt sich hieraus eine Idealisirung des Körpers und seiner Proportionen nach mittelländischer Richtung hin, eine Idea-

Digitized by Google

lisirung des Gesichtes durch Uebertreibung der mongolischen Rassenmerkmale.

In einem Buch der Makura-Bunko von unbekanntem Meister fand ich eine nackte Darstellung eines Weibes mit beigeschriebenem Text (Fig. 69).

Einer freundlichen Mittheilung von Herrn Shinkishi Hara entnehme ich, dass diese Figur die Copie eines Bildes aus dem Buch Hiakumin Bijo (das heisst 100 schöne Frauen) von Sukenobu ist und eine nackte Hofdame vorstellt. Hier sind die Verhältnisse der einzelnen Körpertheile wieder typisch mongolisch, sogar in starker Uebertreibung. Die beigegebenen 32 Zeichen beziehen sich auf die buddhistischen 32 Schönheitsmerkmale, wodurch die Annahme gerechtfertigt ist, dass hier eine Idealgestalt wiedergegeben werden soll. Trotzdem das Bild alt ist, da Sukenobu in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lebte, sehen wir hier doch schon den natürlichen, mongolischen Typus zum Ideal erhoben.

Die 32, oft 48, ja bis zu 600 aufgeführten buddhistischen Schönheitsmerkmale beziehen sich, wie mir Herr Groeneveldt in liebenswürdiger Weise mittheilte, ursprünglich nicht auf den menschlichen Körper überhaupt, noch weniger auf das Weib, sondern auf den Körper von Buddha.

In der japanisirten Secundärform sind die 32 Schönheiten, von denen die weisse Haut die wichtigste ist, auf das Weib übertragen.

Nach der Uebersetzung von Herrn Groeneveldt lauten diese in Fig. 69 bezeichneten Merkmale:

Die zweiunddreissig Schönheiten der Frau.

(Die Aufzählung entspricht den Strichen auf der Figur in der Reihenfolge von oben nach unten.)

links	rechts
1. Der Rand des Haupthaars gleicht der Form des Mondes.	1. Der Scheitel ist wie ein fliegender Vogel.
2. Die Stirn ist ein heller Spiegel.	2. Das Ohr öffnet sich wie das Rad des Blumenkönigs.
3. Die Augenbrauen sind strahlende Mondsicheln.	3. Die Wangen sind roth wie Blumenknospen.
4. Die Augen sind feucht wie der Thau.	

Digitized by Google

links

5. Die Nase ist ein Blumenkelch am Stengel.
6. Die Lippen sind ein Geschenkpäckchen in rothem Papier.
7. Das Kinn ist wie Jaspis.
8. Der Hals ist gebogen wie der des Kranichs.
9. Der Busen ist flach und schneeweiss.
10. Die Brustwarzen glänzen wie Sterne.
11. Der Ellbogen ist wie ein Hühnchen im Ei.
12. Der Bauch ist flach und blank.
13. Die Schamtheile gleichen dem geschlossenen Weissbrod.
14. Die innere Fläche des Schenkels ist glatt, wie mit Baumwolle gefüllt.
15. Das Knie gleicht der Dattel.
16. Die Wade ist wie das Fleisch des Aals.
17. Der Fussrücken ist wie ein Häufchen Schnee.

rechts

4. Der Unterkiefer gleicht dem Kuchen.
5. Der Nacken verliert sich wie ein Juwel in die Linie des Rückens.
6. Das Schulterblatt ist im Kreise von Fleisch umgeben.
7. Der Oberarm ist rund wie der Bauch der Kaulquabbe.
8. Das Rückgrat ist zierlich wie beim Tiger.
9. Das Handgelenk ist zart und weich wie beim Säugling.
10. Die Finger gleichen den Staubfäden einer Blume.
11. Die Hüften gleichen der sturmbewegten Weide.
12. Die Hinterbacken sind sanfte Hügel.
13. Die Beine sind von weissem Fleisch.
14. Das Schienbein gleicht dem des Hirsches.
15. Die Ferse ist wie eine runde rothe Pflaume.

Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Groeneveldt, von dem diese Uebersetzung stammt, deckt sie sich mit Ausnahme der Zahl 32, in keiner Weise mit den ursprünglichen Buddhistischen Schönheiten. Dieselben sind (nach Alabaster, The wheel of the Law. Buddhism. Trübner & Co. London, 1871, pg. 111 und 313) die folgenden:

1. Sein (Buddha's) Haupt ist gekrönt mit einer knöchernen Erhöhung. 2. Sein lockiges Haar ist tiefschwarz, glänzend wie der Schwanz des Pfaues. 3. Die Stirn ist breit und gewölbt. 4. Zwischen den Augenbrauen hat er einen leichten Flaum, wie silberner Schnee. 5. Seine Augenlider sind wie die des Kuhkalbes. 6. Seine Augen sind dunkel und strahlend. 7. 8. 9. Er hat 2 × 40 Zähne, alle eng bei einander, von tadellosem Weiss. 10. Seine Stimme ist wie die von Brahma. 11. Er hat ein feines Tastgefühl. 12. Seine Zunge ist dünn und lang, so dass er mit der Spitze die Stirn berühren kann. 13. Seine Kinnbacken sind wie die des Löwen. 14. Schultern und Arme gleichmässig gerundet. 15. Sieben Theile seines Körpers sind flach, die Fusssohlen, die Handflächen, die Schultern und der Rücken. 16. Zwischen den Schultern ist keine Furche. 17. Seine Haut strahlt wie Gold. 18. Seine Arme sind so lang, dass er stehend sein Knie berühren kann. 19. Löwenstirne. 20. Bananenwuchs. 21. Jedes Haar wächst allein. 22. und sein Ende dreht sich von links nach rechts. 23. Die Geschlechtstheile sind verborgen. 24. Drehrunde Schenkel. 25. Glieder wie der König der Gazellen. 26. Zehen und Finger sind lang. 27. Die Nägel sind gleichmässig entwickelt. 28. Sein Rist ist hoch. 29. Seine

Digitized by Google

Hände und Füsse sind weich und fein. 30. Die Linien seiner Zehen und Finger bilden ein feines Netzwerk. 31. Auf den Sohlen trägt er zwei leuchtende Räder mit tausend Strahlen. 32. Seine Füsse sind glatt und gut angesetzt.

Des Weiteren wird noch hervorgehoben, dass die Knöchel Buddhas höher stehen, als bei den Menschen, so dass er sich, ohne die Füsse zu versetzen, im Fussgelenk ganz herumdrehen kann; darauf bezieht sich die 32. Schönheit.

Bemerkenswerth ist, dass zwar die Brustwarze und der Busen im strengeren Sinne, die Vertiefung zwischen den Brüsten in dem Schönheitscodex Beachtung finden, die Brüste selbst aber nicht.

Auch hierin zeigt sich wieder der Charakter der Rasse. Weder

Fig. 70. Vier verliebte Mädchen von Kiyonaga.

bei irgend einem Naturvolk noch bei den Mongolen wird der weiblichen Brust der sinnliche oder künstlerische Werth beigelegt, den sie bei allen Culturvölkern mittelländischer Rasse besitzt, während sie bei den Nigritiern nur nach dem Gewicht gewürdigt wird. Bei dem aus der mongolischen und einer Urrasse hervorgegangenen Japaner wird die Bildung der Brüste, dieser nach unseren Begriffen schönsten Zierde des weiblichen Körpers, weder sinnlich noch künstlerisch geschätzt.

Auffallend ist ferner noch der aussergewöhnliche Tiefstand des Nabels; wir können auch hierin wie in der abnormen Kürze der Beine eine künstlich verstärkte Betonung der Rassenmerkmale erblicken.

In einem Bild von Kiyonaga (Fig. 70), das vier verliebte

Digitized by Google

Fig. 71. Nacktes Dienstmädchen. Gemalte Holzfigur.

Mädchen darstellt, ist die Bildung der Linien des Oberkörpers und des Gesichts eine viel freiere, abgeklärtere, die in viel geringerem Maasse von dem lebenden Choshūtypus abweicht, als die vorigen Idealgestalten. Mit besonderer Kunst und doch so einfachen Mitteln ist der schwärmerische Ausdruck in das Gesicht der Mädchen gelegt; drei starren träumend vor sich hin, während die vierte die

Digitized by Google

Fig. 72. Rückansicht von Fig. 71.

Augen schliesst, um in ihren Liebesgedanken durch die Dinge der Aussenwelt nicht gestört zu werden.

Wie ersichtlich, hat sich trotz chinesischer und buddhistischer Grundlagen auch in den Idealdarstellungen des nackten Weibes ein

den natürlichen Verhältnissen mehr und mehr sich näherndes selbstständiges japanisches Idealbild entwickelt.

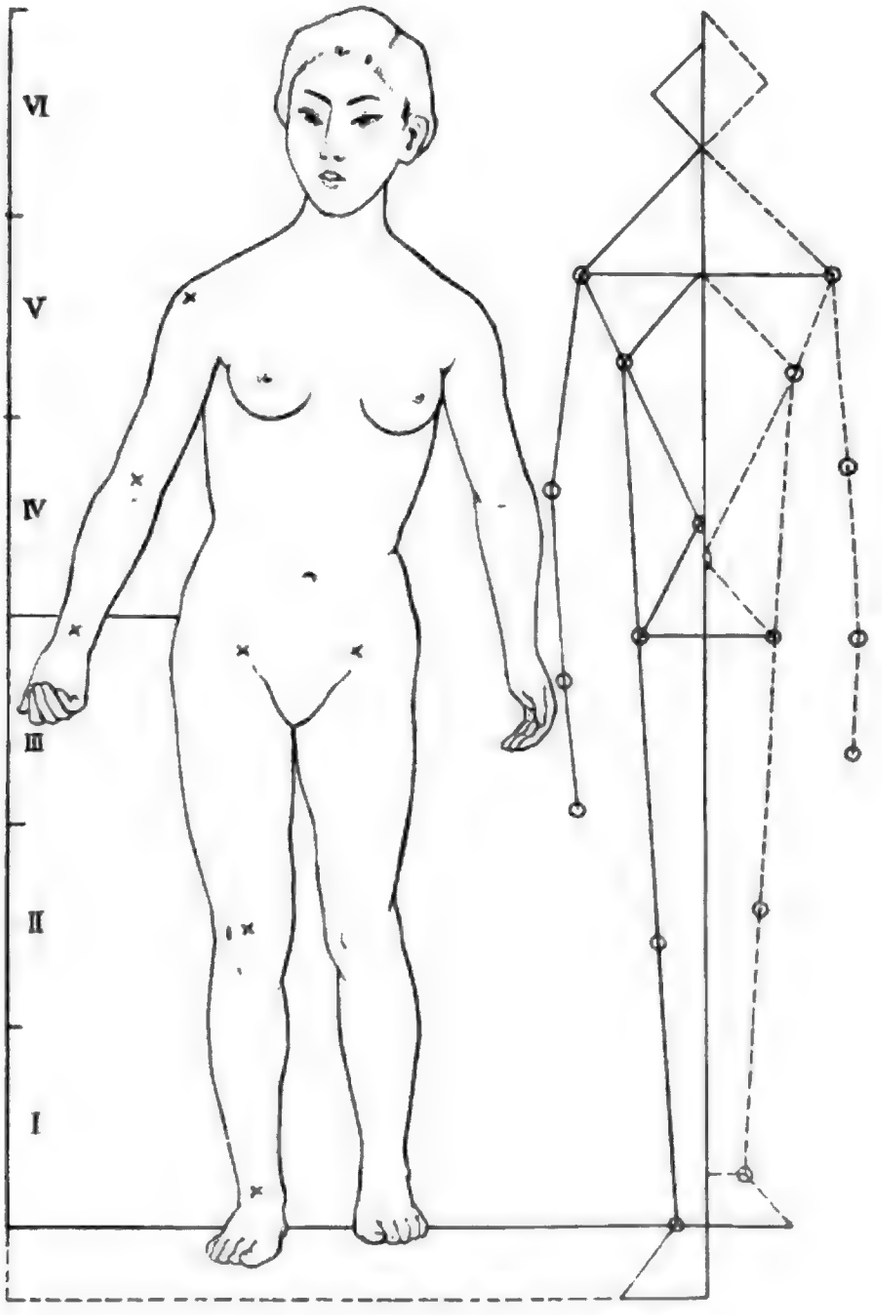


Fig. 73. Proportionen von Fig. 71

Der reale, natürliche, nackte Körper ist in sorgfältiger Weise nachgebildet in einer bemalten Holzfigur, welche ein wassertragendes Dienstmädchen in der Ansicht von vorn (Fig. 71) und von hinten (Fig. 72) darstellt.

Digitized by Google

Die Figur ist eine Vertreterin des Satsumatypus und mit voller Naturtreue gearbeitet. Die Proportionen (Fig. 73) entsprechen den natürlichen Verhältnissen, wie ein vergleichender Blick auf die Satsumamädchen, Fig. 21, und deren Proportionen, Fig. 4, beweist. — Die Kopfhöhe ist gerade 6mal in der Körperhöhe enthalten. Der Künstler hat sich nicht gerade ein sehr schönes, wohl aber ein sehr typisches Satsumamädchen ausgewählt, eine derbe, gesunde Dirne, der man auch ohne Kleider den Beruf des schwer arbeitenden Dienstmädchens ansieht. Alle Rassenmerkmale der niederen Japanerin sind an Kopf und Körper in ausgesprochener Weise vertreten: die schiefstehenden Augen, die flache Nase, der breite Oberkiefer, die hohen Augenbrauen am Gesicht, die kräftig entwickelte Nackenmuskulatur, der flache Brustkasten mit kleinen Brüsten, die kaum angedeutete Taille, der tiefstehende Nabel, die kurzen Arme und Beine, die kleinen Hände und Füsse, die schmalen Hüften und das schwach entwickelte Gesäss, alles entspricht den natürlichen Anforderungen. Es ist dies der häufigste, wenn auch nicht gerade schönste Typus, den man in Japan in den niederen Volksklassen am stärksten vertreten findet, der lebende Realismus.

Mit diesen beiden Typen sind die Extreme geschildert, aus denen sich die Gestalten der japanischen Kunstwelt herausgebildet haben. Zahlreiche Mischformen, in denen bald das eine, bald das andere Element stärker zur Geltung kommt, beleben die reichhaltige Welt der japanischen Kunst, und verleihen ihr den eigenartigen, fesselnden, unnachahmlichen Reiz, der alle Werke des Reiches der aufgehenden Sonne auszeichnet.

3. Mythologische Darstellungen.

Der Götterhimmel der Japaner ist keine in erhabener Ruhe über den Menschen thronende Schar von edlen Gestalten voll Kraft und Schönheit wie bei den Hellenen, sondern eine überaus gemüthliche Gesellschaft von lebensfrohen, heiteren Uebermenschen. Selbst Emma, der finstere Gott der Hölle, hat mehr Groteskes als Schreckliches an sich und seine Teufel und die koboldartigen Tengu mit ihren langen Nasen sind weit eher eine Zielscheibe des Witzes als

ein Gegenstand der Furcht[1]). Shintoismus, Taoismus und Buddhismus bestehen neben einander, haben aber gegenseitig auf Glauben und Cultus so eingewirkt, dass es schwer ist, die reine Form des einen Glaubens von der des anderen abzusondern.

Fig. 74. Daibutsu von Kamakura.

Gautama Buddha, der in Japan den Namen Daibutsu angenommen hat, ist der einzige, dessen Bild nur wenig verändert auf japanischem Boden sich erhalten hat, und auch der einzige, der in grossem monumentalem Stil ausgeführt wurde.

Ein riesenhafter Buddhatempel soll einst in Kamakura gestanden haben, ein mächtiger Holzbau, in dem der grosse Gott in

[1]) Vergl. Netto und Wagener, Humor in Japan. Brockhaus, 1900.

Digitized by Google

erhabener Ruhe thronte. Der Tempel ist verschwunden, durch Erdbeben oder Feuer vernichtet, aber noch immer sitzt der grosse bronzene Buddha dort in erhabener Ruhe, unbeweglich, die Seelenperle auf der Stirn und achtet nicht der Stürme und Regengüsse, denen er unbeschützt jetzt preisgegeben ist.

Sein Bild (Fig. 74) hat sich mit einer wunderbaren grünen Patina bedeckt und leuchtet weithin durch die Pinienwälder, die die heilige Stätte umgeben, über die mit Lotosblumen bedeckten Seen, die zu seinen Füssen sich weit in die Ebene hinausziehen. Weit im Umkreis um das erhabene Bild, zum Theil in dem rings aufgeschossenen Wald, sieht man noch die grossen flachen Steinplatten, die die Säulen des mächtigen Gebäudes getragen haben.

Auch der schwerste Sturm, der ihn fast zu vernichten drohte, ist vor etwa 25 Jahren, ohne Spuren zu hinterlassen, an seinem Haupte vorübergezogen.

Damals fehlte wenig, dass er nach Amerika verkauft worden wäre, des Kupfers wegen; aber er erleuchtete die Häupter seiner Gläubigen und sie weigerten sich, den Handel einzugehen, und heutzutage sind die Japaner auch ohne Buddha erleuchtet genug, um auf dieses imposanteste ihrer Kunstwerke leichten Kaufes verzichten zu wollen.

Ausser einer ganz leichten Erhebung der Augenspalte im äusseren Winkel unterscheidet sich dieser Buddha in nichts von den indischen Bildern, und er hat diesen eigenthümlich mongolischen Zug wahrscheinlich unterwegs in China angenommen, denn auch dort, ebenso wie in Thibet und der Mongolei, hat er bis auf sehr kleine Mongolisirungen seinen ursprünglichen indischen Charakter bewahrt [1]).

Auch in Nara, dem Brennpunkt des Buddhismus, habe ich eines dieser Kolossalbilder des Buddha gesehen, zwar, wie mir schien, nicht so gross, dafür war es aber vergoldet und hatte noch ein eigenes Haus.

Fig. 75 zeigt einen der grossen, aus Holz geschnitzten Wächter, die zu beiden Seiten des Eingangs aufgestellt sind, und durch ihre

[1]) Vergl. Grünwedel, Mythologie des Buddhismus. Brockhaus, 1900.

leuchtende Farbenpracht schon von weitem die Aufmerksamkeit des Herannahenden auf sich lenken.

Die in diesen Gestalten angewendete Behandlung des nackten

Fig. 75. Tempelwärter aus Nara

Körpers, die knochige Uebertreibung der Muskulatur, die starke Accentuirung der halb mongolischen, halb mittelländischen, hauptsächlich aber fratzenhaft verzerrten Gesichtszüge findet sich auch bei Darstellungen von Teufeln und Tengus in der Malerei und im

Digitized by Google

Holzschnitt; so sind sie gewissermassen die Grundlage zu einem neuen, fratzenhaften Typus der menschlichen Gestalt geworden, der sich in dieser Weise ausser bei den Japanern nirgends findet.

Zwei ältere japanische Nachbildungen dieser Wächter in glasirtem Thon, die ich aus Japan mitgebracht habe, zeichnen sich aus durch eine besonders feine Behandlung der Armmuskulatur und eine trotz des kräftigen Körpers sehr kleine Hand und eben solchen Fuss. An meinen Figuren entsprechen die Proportionen völlig dem mongolischen Typus.

Die zahlreichen kleineren Buddhas, die sich ausser in Tempeln auch als Hausgötter zum Privatgebrauch recht häufig in Japan finden, lehnen sich ebenfalls, so weit meine Erfahrung reicht, recht eng an das indische Vorbild an. Ein kleiner Bronzebuddha, den ich in der Nähe von Nikko in einem Bauernhause erstand, hat auch im Gesicht kein mongolisches Gepräge, und könnte ebensogut in Java oder in Vorderindien geboren sein. Der einzige Unterschied, den übrigens auch der Daibutsu von Kamakura zeigt, liegt in der theilweisen Bekleidung des Oberkörpers, die bei den indischen Buddhas meist fehlt.

Trotz des grossen Einflusses seiner Lehre auf Kunst und Leben ist Buddha selbst doch mehr oder weniger ein Fremdling in Japan geblieben.

Die eigentlichen, echt nationalen Gottheiten sind die, zum Theil auch aus fremden, namentlich chinesischen Vorbildern abgeleiteten, aber doch völlig akklimatisirten sieben Glücksgötter mit den Gestalten, die sich an sie anschliessen.

Ihre Bilder finden sich in zahlreichen Darstellungen, in allen möglichen Situationen, sie sind so recht eigentlich aus ihrem Himmel herabgestiegen, um mit den Menschen in heiterer Lebenslust Freude und Leid zu theilen. Mit Ausnahme von Hotei, dem Liebling der Kinder, der mit seinem dicken Bauch zu kokettiren liebt, was in Japan als recht shoking gilt, sind sie meist bekleidet dargestellt. Schön sind sie nicht, wieder mit Ausnahme der Göttin Benten, dem einzigen weiblichen Wesen unter ihnen.

Der Stammbaum der meisten dieser Götter ist dunkel, verschiedene Gestalten sind zu einer verschmolzen, andererseits ist wieder

Digitized by Google

einer oder der andere in doppelter Form vertreten. Ebenso wie manche Attribute wechselt auch das Glück, das sie spenden, verschiedene unter ihnen schenken Reichthum, verschiedene langes Leben, verschiedene Zufriedenheit oder Talent, so dass man, wenn man sehr gewissenhaft zu Werk geht, sich in langen Auseinandersetzungen verlieren muss, bevor man einigermassen ihre Legitimation festgestellt hat. Sehr ausführlich und dabei doch übersichtlich ist die Zusammenstellung von Netto und Wagner, die auch durch vortreffliche Illustrationen verdeutlicht wird.

Hier können wir uns mit einer kurzen Personalbeschreibung

Fig. 76. Benten. Kreisornament.

begnügen, die sich zunächst sieben decorativen Rundbildern anschliesst.

1. Benten, Göttin der Liebe und Schönheit, musikalisch, wahrscheinlich buddhistischen Ursprungs, wird meist mit der Biwa, der japanischen Laute dargestellt als schönes, junges Mädchen. Urbild der Geisha (Fig. 76).

2. Fukuroku-ju, Gott des langen Lebens (und Talents) chinesischen Ursprungs, weisshaariger, bärtiger, kleiner Greis mit übermässig langem, kahlem Kopf. Seine Thiere sind der Hirsch und die Schildkröte (Fig. 77).

3. Juroyin, Gott der Weisheit (und des langen Lebens) chinesischen Ursprungs, weisshaariger, grosser, würdevoller, bärtiger

Greis von schöner Gestalt. Seine Thiere sind der Kranich (und der Damhirsch) (Fig. 78).

4. Hotei, Gott der Zufriedenheit. Dicker, untersetzter Mann

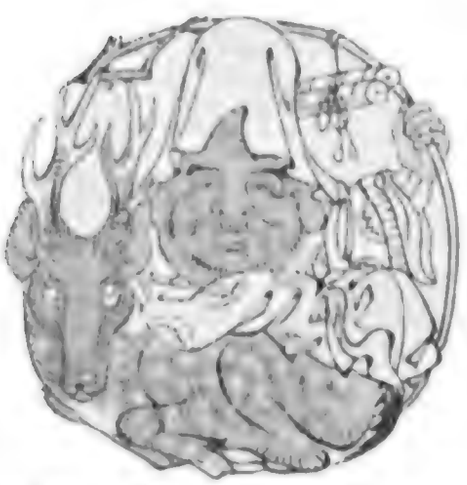


Fig. 77. Fukuroku. Kreisornament.

Fig. 78. Juroyin. Kreisornament

mit kahlem Kopf und mächtigem dicken Bauch, trägt einen Sack auf dem Rücken und ist der Liebling der Kinder, die ihn häufig begleiten (Fig. 79).

5. Bishamon, Gott der Stärke (und des Reichthums) buddhisti-

Fig. 79. Hotei Kreisornament

Fig. 80. Bishamon Kreisornament.

schen Ursprungs. Kräftiger, finster blickender Krieger, mit ritterlichem Benehmen, in reicher, kriegerischer Kleidung (Fig. 80).

6. Daikoku, Gott des Reichthums. Wahrscheinlich buddhistischen Ursprungs, jedoch sehr stark japanisirt. Dicker, kräftiger

Digitized by Google

Mann mit sehr grossen Ohrläppchen, trägt zwei Säcke mit Schätzen. Sein Lieblingsthier ist die Ratte (Fig. 81).

7. Ebisu oder Yebis (Brinckmann), Gott des Handels und der Schifffahrt, vielleicht eingeborener Ainogott oder rein japanisch. Behäbiger Mann mit spitzem Bart und spiter Mütze; wird mit Angelruthe und Fisch dargestellt (Fig. 82).

Unter diesen sieben Gestalten sind nur zwei, die sich durch körperliche Vorzüge auszeichnen, die liebliche Göttin Benten und der schöne Greis Juroyin. Allenfalls kann auch Bishamon als Bild der männlichen Kraft gelten, die vier anderen aber, Fukuroku,

Fig. 81. Daikoku. Kreisornament.

Fig. 82. Ebisu. Kreisornament.

Hotei, Daikoku und Ebisu sind alle hässlich, aber gerade diese vier sind die besonderen Lieblinge der Japaner. Alle sieben führen zusammen ein lustiges Leben, Benten lässt sich den Hof machen und erheitert die anderen mit Musik und Gesang. Bishamon zeichnet sich aus als starker Trinker, Hotei und Fukuroku sind meist voll lustiger Einfälle, jeder ein Falstaff für sich, der lacht und über den gelacht wird. Daikoku betheiligt sich, wo er kann, an dem lustigen Treiben und ebenso Ebisu.

In zahllosen Bildern ist das Leben und Treiben dieser liebenswürdigen, gemüthlichen Götter verherrlicht, so dass sie einem bald wie liebe Bekannte aus den meisten Büchern entgegenlachen.

Hier nur ein Beispiel aus der bereits mehrfach erwähnten Mangwa von Kyō-sai.

Digitized by Google

Der europäische Einfluss macht sich mehr und mehr geltend. Die sieben Glücksgötter haben davon gehört und möchten nun auch

Fig. 83. Die Glücksgötter Hotei und Daikoku. Mangwa von Kyō-sai

gern mit all den Wundern Bekanntschaft machen, von denen ihr geliebtes Volk so begeistert ist. Sie ziehen Erkundigungen ein und bemerken zu ihrem Schrecken, dass sie noch sehr in der Cultur zurück sind. Während sie sich ihrem heiteren, lustigen Leben er-

Digitized by Google

gaben, zechten, sangen, tanzten und schliefen, ist die neue Cultur in ihrem Lande mit Riesenschritten vorausgegangen; das Feuer liegt

Fig. 81. Der Glücksgott Fukuroku. Mangwa von Kyo-sai.

ihnen an den Schienen, und um nicht gänzlich die Fühlung mit der Aussenwelt zu verlieren, meinen alle, dass etwas geschehen müsse, und jeder thut das, was er vorläufig für das Nöthigste hält.

Bei Hotei (Fig. 83) ist das sehr einfach. So wie bisher mit dem Sack auf dem Rücken von Haus zu Haus ziehen, hier betteln

Digitized by Google

und dort wieder verschenken, das geht nicht mehr, und besonders der dicke, nackte Bauch passt in die jetzige Zeitströmung nicht hinein.

Fig. 85. Die Glücksgötter Juroyin, Bishamon, Ebisu und die Göttin Benten. Mangwa von Kyo-sai.

Er hat sich einen grossen faltigen Regenmantel angeschafft und einen breitrandigen Filzhut, wie die Commis voyageurs in Japan ihn tragen. Die Kinder sind alle dabei, ihren Liebling jubelnd in die neue Umhüllung hineinzuwickeln. Hotei selbst aber macht ein Ge-

Digitized by Google

sicht, als ob es ihm sehr zweifelhaft sei, ob er das lange so aushalten kann.

Daikoku denkt zuerst an seine lieben Ratten und Mäuse; die guten Thierchen sind ihm zu ungebildet; ihnen Unterricht zu ertheilen scheint ihm das dringendste Bedürfniss. Zu diesem Zwecke hat er Wandtafeln gekauft für den Anschauungsunterricht, zunächst mit den wichtigsten Gegenständen, Nahrungsmittel und Gefässe, in denen die Menschen sie zu bewahren pflegen; dazu eine Schulbank mit Rückenlehne, nach strengsten schulhygienischen Vorschriften (Fig. 83).

Fukuroku, der eitle, alte Mann, hat erfahren, dass Hotei ein neues Kostüm bestellt hat, und will ihn womöglich übertrumpfen. Da der Cylinder als die eleganteste Kopfbedeckung gilt, will er damit anfangen. Die Sache ist aber nicht so einfach, als er denkt, für seinen Kopf muss das Modell erst gemacht werden, und wenn er den Cylinder auf hat, dann muss er sehen, wie er ihn allein wieder herunter bekommt (Fig. 84).

Juroyin und Bishamon haben als galante Leute beschlossen, erst der schönen Benten eine Ueberraschung zu bereiten. Ein nach neuestem Modell verfertigter Zeltwagen mit Seitenlaternen und allem Zubehör wird erstanden, Juroyin hat seine Hirsche vorgespannt und giebt das Signal zur Abfahrt, während Bishamon ritterlich der reizenden Benten beim Einsteigen behülflich ist, die, beschämt von so viel Güte und Liebenswürdigkeit, nur zögernd den kleinen Fuss auf das Trittbrett zu setzen wagt (Fig. 85).

Auch dem Ebisu sind offenbar zudringliche Händler lästig gefallen, und hoffen, nach den guten Geschäften, die sie bei den anderen gemacht haben, jetzt auch ihn gründlich hereinzulegen. Er aber ist der Einzige, der kein Heil in den Neuerungen sieht, setzt sich fest entschlossen auf seinen Fisch, benutzt die Angel als Peitsche und fährt davon (Fig. 85).

Ganz reizend ist nun der Gegensatz, der zu diesen drei Bildern durch das folgende geschaffen wird.

Die Götter sind offenbar des Schwindels bald überdrüssig geworden, Hotei fühlt sich unbehaglich in seinen Kleidern, Daikoku's Mäuse wurden ungeduldig und meinten, sie könnten auch ohne An-

Digitized by Google

schauungsunterricht ihr Fressen finden, Fukuroku fühlt sich im wahren Sinne des Wortes gedrückt durch seinen neuen Hut, und

Fig. 86 Das Bad der sieben Glücksgötter Mangwa von Kyō-sai.

was die drei anderen betrifft, so ist eine Spazierfahrt im Wagen lange nicht so bequem, wie im Glücksschiff, und wenn es länger als eine Stunde dauert, kriegt man steife Beine. Ebisu wird wohl denken: ich hab's ja gleich gesagt, und, um den fremden Kram

recht gründlich von sich abzuschütteln, beschliessen sie, auch die letzte Spur der Berührung mit den Erzeugnissen des Auslands dadurch zu verwischen, dass sie nach guter alter japanischer Sitte ein gemeinschaftliches Bad nehmen.

In dieser Situation sind sie auf dem folgenden Blatt (Fig. 86) dargestellt mit der ganzen Kraft und dem ganzen Humor des Kyō-sai.

Der fette Daikoku hat sich gleich ganz ins Bad hineingesetzt und reinigt sein dickes Ohrläppchen mit einer solch lebhaften Energie, dass das Wasser überall herausspritzt. Vor ihm sitzt Benten in züchtiger Haltung und übergiesst sich mit dem heissen, reinigenden Nass. Neben ihr sitzt der magere Juroyin, der sich ohne Kleider entschieden etwas unbehaglich fühlt. Ebisu reibt sich vor ihm behaglich schmunzelnd mit Seife ein, und blickt auf den dicken Hotei, der sich von zwei Kindern seinen fetten Rücken bearbeiten lässt. Bishamon trocknet sich bereits ab und wirft bewundernde Blicke auf Benten, die thut, als ob sie es nicht bemerkt. Fukuroku endlich sitzt gemüthlich im Vordergrund und schneidet sich die Nägel, um ihn herum sind die Attribute der verschiedenen Götter, Hotei's Sack, Juroyin's Reiher, Ebisu's Fisch und in einem Sack die Laute der Benten aufgehäuft; der ermüdete Hirsch liegt still in der Ecke.

Es ist dies, so viel mir bekannt, das einzige Bild, in dem alle sieben Glücksgötter nackt dargestellt sind, und zwar bezeichnend genug, in einer Situation, die dem Japaner vollkommen natürlich erscheint, in der auch er nicht anders als nackt sich befinden könnte.

Was die Darstellung der nackten Körper selbst betrifft, so ist schon wiederholt gerade auf die Vorzüge Kyō-sai's gewiesen worden.

Die Bewegung, die Charakteristik, der Ausdruck ist in meisterhafter Weise mit wenigen Strichen hingesetzt; alles ist Leben und Bewegung; die Gestalten sind aus dem Leben gegriffen, keine Götter, sondern rein menschlich, so wie der Japaner sie sich vorstellt, und wie er selbst ist.

Neben den sieben Glücksgöttern erfreut sich eine andere Göttin allgemeiner Beliebtheit, die Okame und Usūme genannt wird.

Die Sonnengöttin Amaterasu wollte nicht mehr scheinen und verbarg sich in einer Höhle.

Digitized by Google

Die Götter versuchten alles Mögliche, sie zu versöhnen, aber nichts half. Da kam Usŭme, die lustige Geisha, und sang und tanzte vor der Höhle. Im Tanze entblösste sie bei einer lebhaften Bewegung die geheimsten Theile ihres Körpers und erregte dadurch ein homerisches Gelächter der Götter. Amateraru wurde neugierig, sah Usŭme, lachte mit und schien wieder[1]).

Es ist begreiflich, dass Okame nach der Begebenheit, der sie ihre Berühmtheit verdankt, in der Kunst nicht immer in einer Weise dargestellt wird, die nach europäischen Begriffen gerade passend genannt werden kann.

Aber auch hier dürfen wir nicht vergessen, dass der Japaner auf einem ganz anderen Standpunkt steht, als wir. Für das mit dem Anblick des nackten Körpers vertraute Naturvolk ist eine solche unerwartete Entblössung ebenso komisch, wie etwa bei uns das Wegwehen eines Hutes auf der Strasse, oder ein unerkanntes Loch in der Hose; er sieht allein das Komische, keineswegs aber wie der Durchschnittseuropäer, die sinnliche Seite der Situation.

Was nun Okame betrifft, so wird auch sie sehr häufig bekleidet dargestellt, als ein rundes, blühendes, rothwangiges Mädchen vom Satsumatypus, mit lang herabhängendem schwarzen Haar und weiten, farbigen Gewändern. Daneben aber finden sich von ihr viel häufiger als von anderen Göttern zahlreiche Darstellungen, in denen sie mehr oder weniger entkleidet ist.

Eine äusserst sorgfältige Bearbeitung, ein Meisterwerk der Kleinkunst in Elfenbein, ist auf Tafel I d wiedergegeben. Das Original befindet sich in einer Privatsammlung.

Hier ist sie dargestellt in dem Augenblick nach dem entscheidenden Luftsprung; das Gewand ist herabgeglitten; sie drückt die Knie zusammen und reibt den linken Vorderarm mit der rechten Hand, was bei den Japanern als ein Zeichen der grössten Verlegenheit gilt. Dabei ist aber ihr Mund zu schallendem Gelächter geöffnet, und das unverhältnissmässig grosse Gesicht drückt Freude, Schreck und Erregung zugleich aus. Der übrige Körper ist mit grosser Liebe behandelt, alle Formen sind rund, von Rubens'scher

[1]) Vergl. Netto und Wagener, Humor in Japan. p. 28.

Digitized by Google

Fülle, die Brüste verhältnissmässig klein und von guter Form. Sehr naiv ist hier wieder die Auffassung des Künstlers, der, ohne sich um Proportionen zu kümmern, das Gesicht und dessen Ausdruck als das Wichtigste in der Darstellung einfach durch stärkere Vergrösserung hervorhob. Für uns wirkt das störend auf den Gesammteindruck, für den Japaner heisst dies: sieh dir genau das Gesicht an, das ist die Hauptsache.

Die verschiedenen mythologischen Thiere, wie Tanuki, der Dachs, Inari[1]) oder eigentlich Kitsune, der Fuchs, Kame, die Schildkröte und Saru, der Affe, kommen für unsere Zwecke nicht in Betracht, wohl aber Tako, der Polyp.

Tako, der achtarmige Bewohner des Wassers, steht bei den Japanern in dem Rufe, dass er Badende, und zwar mit Vorliebe badende Frauen überrascht und sie durch seine unberechenbaren, vielseitigen Umarmungen in Schrecken setzt.

Dies Motiv ist auch in der europäischen Kunst zuweilen benützt worden als eine willkommene Veranlassung zur Darstellung des Nackten. Der Japaner dagegen geht nicht vom Nackten, sondern vom Motiv aus, und bringt das Nackte dabei an, weil es dazugehört.

Tafel I b und c stellen zwei kleine elfenbeinerne Meisterwerke dar, die uns Gelegenheit geben, in feinster Plastik die japanische Darstellung des nackten weiblichen Körpers zu betrachten. In Fig. b ist es eine junge Frau, mit rasirten Brauen, die der Polyp umschlingt. Der Unterkörper ist verhüllt, die Formen des Oberleibs sind vom reinsten Ebenmaass, in zierlicher Ausführung gebildet.

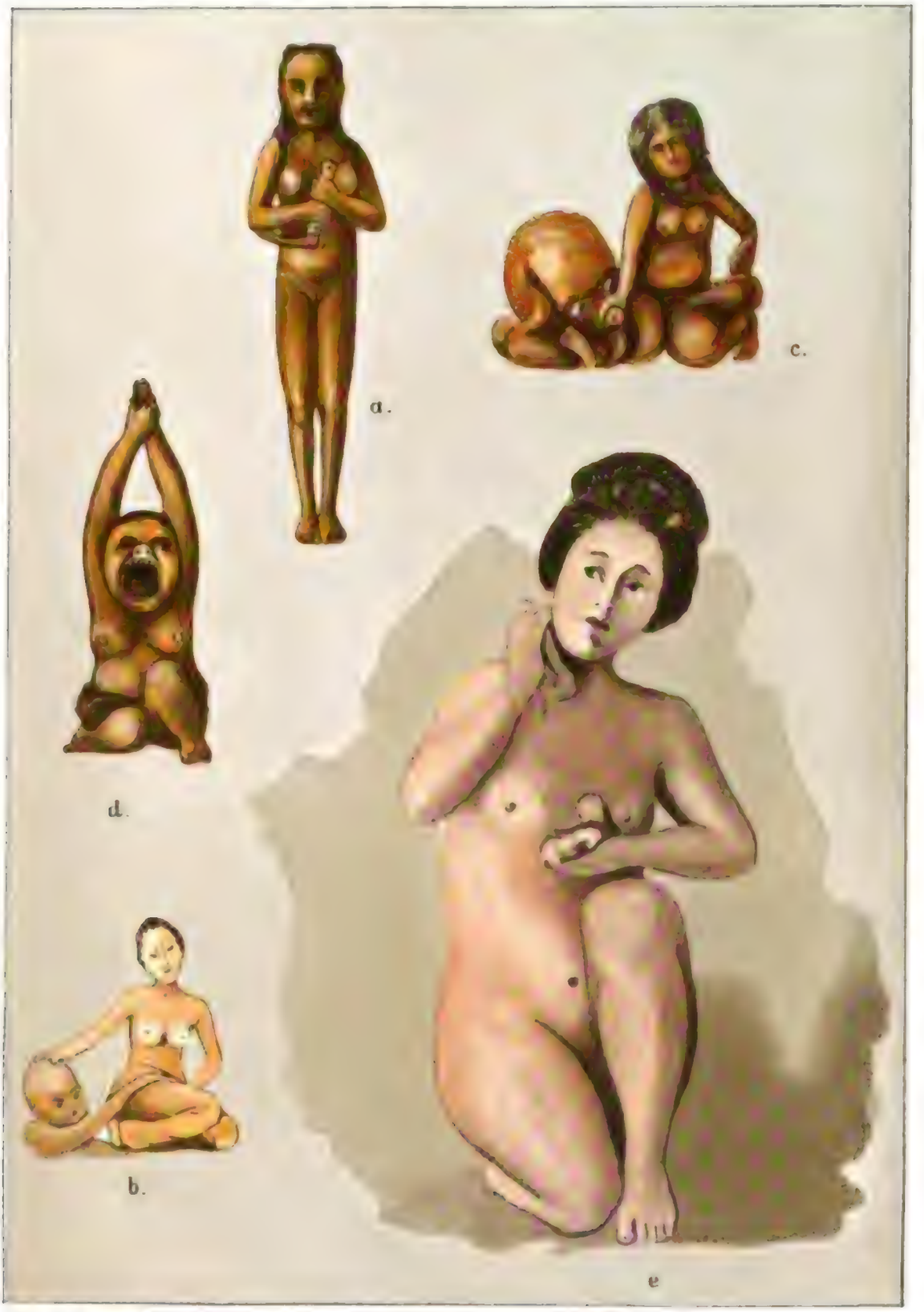
In Fig. c ist es ein halberwachsenes Mädchen, das Tako zum Opfer fällt. Das rechte, gestreckte Bein des Mädchens hat er mit seinem mächtigen Fangarm umwunden, während er sie mit drei anderen Fangarmen von hinten her umschlingt. Das Mädchen, in dessen Gesicht Schrecken über den Angriff mit Belustigung über das ungewöhnliche Ereigniss streiten, hat mit der rechten Hand die

[1]) Inari ist der Name einer Göttin, deren Heiligthum in Kioto durch Füchse bewacht wird. Nach dem Inaritempel wird auch wohl der Fuchs zuweilen Inari genannt.

Digitized by Google

Digitized by Google

TAFEL I.



C. H. Stratz del.

JAPANISCHE ELFENBEIN- UND HOLZFIGUREN.

lange Nase Takos umfasst, während sie mit der linken dessen zudringliche Arme zurückschiebt. Es ist ein kleiner weiblicher Laokoon in japanischer Auffassung, und Lessing würde wohl mit Befriedigung sehen, dass auch dieser Laokoon nicht schreit.

So fein und sorgfältig die Behandlung des Oberkörpers, namentlich der tadellos gebildeten Schultern und Arme, sowie der sprossenden Brüste ist, so lässt doch die Behandlung der Beine viel zu wünschen übrig. Das linke Bein ist völlig verzeichnet, das Kniegelenk plump und formlos, das rechte ist zu kurz, dagegen ist wieder der Fuss mit den vor Anstrengung einwärts gekrümmten Zehen mit grosser Meisterschaft gebildet. Alle Theile, auf die es bei der Darstellung ankommt, sind auch hier durch sorgfältige Ausführung hervorgehoben, die anderen aber viel flüchtiger behandelt.

Es geht aus alldem hervor, dass wir diese auch in der plastischen Kleinkunst hervortretende Eigenart keineswegs als Zeichen von Unvermögen, sondern als eine beabsichtigte, den Zweck und den Gesammteindruck der Darstellung vor allem berücksichtigende Aeusserung des ebenso naiven wie technisch vollendeten künstlerischen Könnens der Japaner betrachten müssen.

4. Darstellungen aus dem täglichen Leben.

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst, sagt der deutsche Dichter, für die Japaner aber heisst es: Heiter ist das Leben und heiter ist die Kunst. Der fröhliche, unbesorgte Lebensgenuss, der liebenswürdige Grundzug japanischen Seelenlebens tritt uns in allen künstlerischen Darstellungen, die sich eng an das tägliche Leben anlehnen, ebenso glänzend entgegen, wie in allen anderen Aeusserungen dieses eigenartigen künstlerischen Volkes. Wie die Kunst voll Leben, so ist auch das Leben voll Kunst bei ihnen. Mit ihrem feinen Gefühl bringen sie das nackte Bild des Menschen auch nur in solchen Situationen, die sich völlig in den Rahmen des Natürlichen einfügen lassen, und in denen wir sie in dem dritten Abschnitt kennen gelernt haben.

Auch hier wieder muss man zur gerechten Beurtheilung der Kunstwerke den aus Rasse und Cultureinflüssen heraus entwickelten,

Digitized by Google

specifisch japanischen Standtpunkt niemals aus dem Auge verlieren. Die naive, dem Naturvolk eigene Auffassung, verbunden mit seinem Kunstgefühl, die Entwickelung der Kunstsprache aus der Schriftsprache, tritt uns auch hier wieder auf Schritt und Tritt entgegen.

a) Strassenleben.

Auf der Strasse, in der Oeffentlichkeit ist es im allgemeinen nicht Sitte, den nackten Körper zu zeigen. Die aufgeschürzten Frauengestalten, welche die Kunst darstellt, reihen sich entweder, wie die Arbeiterinnen im Reisfeld, Dienstmädchen am Brunnen und andere völlig der Situation ein, ohne dass in der Darstellung die dabei nöthige Entblössung des Körpers betont wird. Hiervon machen, dem naiven Humor des Naturvolkes entsprechend, nur solche Situationen eine Ausnahme, bei denen eine Entblössung geheimer Körpertheile stattfindet. Ein beliebtes Bild ist die Riksha, deren Führer, vom Blitz erschreckt, die Deichsel losgelassen hat; der leichte Wagen kippt nach hinten um, und die holde Last, von bunten Gewändern umflattert, verbirgt erschreckt das Gesicht, während die Beine, mit den kurzen Knöchelstrümpfen in die Luft ragen. Der Künstler lässt sich meist die Gelegenheit nicht entgehen, irgend einen Zuschauer mit belustigter Miene sich an der peinlichen Situation der verlegenen Schönen weiden zu lassen; aber auch nur durch diesen Zuschauer ist die blitzschnell entstandene und ebenso rasch wieder geordnete Verwirrung der weiblichen Bedeckung ausgedrückt.

Gewöhnlich bilden ähnliche Darstellungen nur Episoden unter grösseren Menschengruppen, über denen der Gott des Donners oder der Windgott als Hauptperson thront.

Fig. 87 zeigt uns die liebliche Figur eines Mädchens im Wind von Hokusai, die sich bemüht, ihre flatternden Gewänder züchtig festzuhalten, während die leichten Papierbogen, die sie trägt, wie Schwalben davon fliegen. Den Hauptnachdruck legt der Künstler auf die charakteristische, vorgebeugte Stellung des Körpers, auf die flatternden Gewänder, die mit einer Meisterschaft in der Bewegung wiedergegeben sind, wie sie die europäische Kunst nur selten erreicht hat.

Digitized by Google

Gestalten nackter und halbnackter Arbeiter hat namentlich Hokusai häufig gemacht.

Auch hier liegt der Hauptreiz im Ausdruck und der Bewegung, und trotzdem der nackte Körper bei Hokusai viel weniger schematisch behandelt wird, als bei den älteren Meistern, ist seine

Fig. 87. Mädchen im Wind. Hokusai Mangwa.

Anatomie doch nur in kurzen grossen Strichen markirt, auf Schönheit weniger als auf Lebenswahrheit geachtet worden.

Sehr sprechend ist das individuelle Gepräge in Fig. 88, die das Modell zu einem Don Quichote abgeben könnte. Trotz der durch ihre mageren Formen viel länger erscheinenden Beine sind auch bei dieser Gestalt die japanischen Proportionen des Körpers bewahrt.

Fig. 89 zeigt uns die sitzende Gestalt eines halbnackten alten Mannes, der sich den linken Vorderarm mit der rechten Hand reibt, ein Zeichen der höchsten Verlegenheit bei den Japanern, das wir

Digitized by Google

bereits in der Darstellung der Ustime kennen gelernt haben. Alles ist mager und dünn an dem ausgemergelten Körper des Alten, mit Ausnahme des vom Reis geschwellten Bauches; das Ganze muthet an wie eine japanische Uebersetzung des unglücklichen Hiob.

Während Hokusai durch eine feine und lebenswahre Charakteristik, namentlich in Händen und Füssen seinesgleichen sucht, legt Harunobu auch in seinen männlichen Gestalten besonderen Werth

Fig. 88. Japanischer Ritter von der traurigen Gestalt. Hokusai.

auf die zierliche Bildung dieses gerade bei Mongolen durchgehends so fein gebildeten Körpertheils. Dadurch wird bei ihnen das charakteristische Gepräge hauptsächlich durch die Ausführung des Gesichtes bestimmt, während der Körper, der Ueberlieferung gemäss, mehr schematisch behandelt wird. Wir finden bei ihm noch nicht diese Verschmelzung mongolischen Könnens mit primitiver Anlehnung an die Natur, der die späteren Meister auszeichnet.

Ein Greis, der, mit einem Licht in der Hand, frommen Andachtsübungen oder Geisterbeschwörungen obliegt, wird in seiner Andacht durch ein Geräusch von aussen gestört, und blickt durch

Digitized by Google

die mit Papier beklebte Schiebewand, die ihn von der Aussenwelt scheidet (Fig. 90).

In dieser Figur hat Harunobu das Alter, die dumme Gutmüthigkeit und den Schreck mit wenigen Zügen im Gesicht festgelegt, während die rundlichen Formen des nackten Körpers weder das Alter noch das Geschlecht mit der Genauigkeit wiedergeben, wie die Gestalten von Hokusai. Es ist aber keine idealisirte, sondern eine schematische Auffassung des Körpers, denn trotz der summarischen Behandlung ist der mongolische Typus ausser im

Fig. 89. Verlegener Alter. Hokusai.

Gesicht auch an den Proportionen des Körpers, der Kürze der Gliedmaassen im Verhältniss zum Rumpf und der Kleinheit der Hände und Füsse zu erkennen.

Geradezu vortrefflich ist die plastische Darstellung eines nackten japanischen Arbeiters, der einen Mühlstein glättet (Fig. 91). Das Original ist in bemaltem Holz und ungefähr 35 cm hoch. Hier handelt es sich für den Künstler nur um die möglichst lebenswahre und naturgetreue Wiedergabe der Natur. Wenn hyperästhetische Kunstverständige im Banne europäischer Vorurtheile behaupten wollen, dass der wahre Künstler über der Natur stehen, sie verherrlichen, nicht aber sklavisch nachahmen müsse, weil sonst ein

Digitized by Google

Wachsfigurenkabinet die höchste Kunstleistung sei, so kann man ihnen keinen besseren Beweis für das Irrige ihrer Meinung vorhalten als gerade dieses Bild.

Hier ist eine fast sklavische Wiedergabe der Natur, selbst die Haare sind echte Haare, die Farbe entspricht genau dem Leben, der Körper ist in keiner Weise idealisirt — selbst die durch die vorgebeugte Haltung bedingten Bauchfalten sind in keiner Weise gemildert, und doch fühlt man sich einem Kunstwerk gegenüber.

Fig. 90. Gestörte Andacht. Harunobu.

Was diesem Bilde Werth verleiht, ist nicht die naturgetreue Wiedergabe, die Technik allein, sondern der Gedanke, der das Bild beseelt. Hier ist die Arbeit dargestellt, in der gedrungenen nackten Gestalt eines armseligen Japaners aus der Wirklichkeit mit einer Kraft verkörpert, welche die Idealisirung von ätherischen oder robusten weiblichen Gestalten mit Zahnrädern in den Händen und einem schwärmerisch oder finster blickenden halbnackten Jünglinge mit einem Hammer zu ihren Füssen, nie erreichen wird.

„Die wahre Kunst liegt in der Natur," sagt Albrecht Dürer, und dieser unbekannte japanische Künstler hat es verstanden, sie herauszureissen, und das ist sein Verdienst als Künstler. Das vortreffliche Erfassen der Bewegung und des Ausdrucks, die Anspannung in den Muskeln der Arme und Schultern, in dem Gesicht, das unwillkürlich mitarbeitet, in den Füssen, die den Mühlstein um-

Digitized by Google

klammert halten, entschädigt reichlich für die hie und da schematisch gehaltene und etwas zerhackte Bearbeitung der Muskelbündel.

Hier haben wir ein Sinnbild der Arbeit vor uns, das würdig den Meunier'schen Schöpfungen zur Seite gestellt werden kann, und, wie diese, aus der Natur heraus empfunden ist.

Fig. 91. Gemalte Holzfigur eines Mühlsteinarbeiters

Die meisten europäischen Künstler halten es für erniedrigend, mit Handwerkern verglichen zu werden; ich glaube aber, dass nur der ein grosser Künstler sein kann, der zugleich auch ein grosser Handwerker ist, denn Kunst kommt von Können. Der Einfluss der mongolischen Kunst, der sich in den letzten Jahren in stets zunehmender Uebermacht in Europa fühlbar macht, wird wohl auch in dieser Richtung früher oder später reinigend und wohlthuend wirken.

Digitized by Google

Das schöne Holzbild zeigt im Vergleich mit den Umrisszeichnungen von Hokusai und Harunobu zugleich, in wie verschiedener und zweckentsprechender Weise der japanische Künstler den

Fig. 92. Ringer. (Volksthümliche Darstellung.)

jeweiligen Anforderungen des zu bearbeitenden Materials zu genügen weiss. Hier ist die sorgfältigste Ausarbeitung aller Einzelheiten nöthig, dort muss die Grundform allein zu kräftiger Wirkung gebracht werden; beide Aufgaben sind in vortrefflicher Weise gelöst.

Auch die beliebten Figuren der Ringer wurden häufig abge-

Digitized by Google

Fig. 93. Ringergruppe.

Digitized by Google

bildet. Hokusai giebt im dritten Band seiner Mangwa eine grosse Auswahl der verschiedenartigsten Stellungen mit kühner, treffender Auffassung der Bewegung. In der gleichen Weise wie der Arbeiter Fig. 91, werden sie sehr häufig in sorgfältiger farbiger Holzarbeit ausgeführt, und finden sich als eine auch dem roheren Auge sofort deutliche japanische Eigenthümlichkeit weit häufiger in fremdländischen Museen und Sammlungen, als die anderen Figuren aus dem japanischen Volksleben.

Die Fig. 92 und 93 sind Beispiele der populären Blätter, auf denen diese Lieblinge japanischer Volksgunst bald einzeln, bald in Gruppen durch bescheidenere Künstler verherrlicht werden. Das Massige der Körperformen ist hier stark übertrieben und nicht immer anatomisch richtig, entspricht jedoch dem Zweck der öffentlichen Anpreisung besser, als eine künstlerisch höherstehende Ausführung dies zu thun im Stande wäre. In der Gruppe der zwei in Action befindlichen Ringer (Fig. 93), denen ihre sachverständigen Kunstgenossen mit Spannung zusehen, ist trotz des unförmlichen Fleischgewoges die natürliche lebhafte Bewegung richtig zum Ausdruck gebracht. Auch hier hat sich die Art der Darstellung dem Zweck, der Anpreisung, völlig untergeordnet.

b) Häuslichkeit.

Innerhalb des Hauses sind es vor allem andern die zierlichen Frauengestalten, die die Aufmerksamkeit des Künstlers zu fesseln wissen. Hier ist das eigentliche Reich der Frau, und hier sieht sie der Künstler, in der traulichen Umgebung ihres eigenen Heims, bald prächtig geschmückt und reich gekleidet, bald wieder in den verschiedenen anheimelnden Situationen, in denen sie mit den festlichen Kleidern auch die strenge Convenienz abstreift und sich in ihrer angeborenen liebenswürdigen Ungezwungenheit giebt, wie sie ist.

Hier zeigen sich die grossen Darsteller der weiblichen Liebreize, Utamaro, Toyokumi, Nishigawa Sukenobu, Suzuki Harunobu und andere in ihrer vollen Kraft.

Eine reizende Darstellung eines jungen Mädchens bei der

Digitized by Google

Toilette, von Harunobu hat Brinckmann [1]) veröffentlicht. Das Mädchen kniet vor einem Spiegel in dem reichgestickten faltigen Kimono; die linke Schulter ist entblösst, und die zierlichen Hände schicken sich gerade an, das Gewand auch über die rechte Schulter abzustreifen. Eine ähnliche zierliche Erscheinung zeigt ein anderes junges Mädchen von Harunobu (Fig. 94), die den weissen, roth gefütterten Kimono lose umgeschlungen, das Zimmer betritt, in dem die Eltern in eifrigem Gespräch zusammensitzen. Zwischen der klaffenden Schleppe des Kimono kommt der kleine, zierliche Fuss und ein Stück des Beins zum Vorschein, zwischen den aufgenommenen Falten des oberen Theils zeigt sich die zarte Rundung der jungfräulichen Brust ohne jegliche Absichtlichkeit, ganz im Einklang mit der ungezwungenen Stellung und der Nachlässigkeit der Kleidung. Das Gesicht trägt die stark schematisirten Charakterzüge der ästhetischen Choshuschönheit.

Fig. 94. Mädchen im Negligé
Harunobu Manyemon.

Im Gegensatz zu diesem zarten Wesen bildet Hokusai (Fig. 95) eine kräftige Satsumafrau bei der Toilette ab, die in energischer

[1]) Kunst und Kunsthandwerk I, p. 238.

Weise das Haar strählt, und unbekümmert die verblühenden Formen des nackten Oberkörpers enthüllt hat.

Demselben Darstellungskreise gehören die zwei farbigen Bilder von Toyokumi an, deren eine ein junges Mädchen beim Waschen der Haut, die andere eines beim Waschen der Haare vorführt (Tafel II und III). Wie Kätzchen schmiegen sie ihre zierlichen nackten Oberkörper über dem warmen Wasser hin; die natürliche Grazie der Bewegung erhellt aus einem Vergleich mit den entsprechenden oben abgebildeten Photographien nach dem Leben.

Fig. 93. Frau, ihr Haar ordnend.
Hokusai Mangwa. Lipperheide.

Aber hier hat der Künstler alle Einzelheiten weggelassen, die den Eindruck des Wesentlichen beeinträchtigen könnten. Die zierlich geschwungene Rückenlinie von Tafel II allein genügt dem geborenen Japaner, wie ich mich durch den Augenschein überzeugen konnte, um den ganzen Reiz der Darstellung, die ganze Grazie des Weibes zu erfassen. „Diese Linie," sagte mir ein hochgebildeter Japaner, „kann man nicht nachzeichnen; wenn ein Punkt daran fehlt, so hat sie ihren Werth verloren." In der That ist der Brennpunkt der Darstellung gerade diese feingeschwungene Rückenlinie, und der sich ihr anschmiegende, der mongolischen Ueberlieferung gemäss schematisirte Kopf.

Digitized by Google

TAFEL II.

Toyokuni.

MÄDCHEN BEI DER TOILETTE.

Digitized by Google

Digitized by Google

TAFEL III.

Toyokuni

MÄDCHEN BEIM HAARWASCHEN.

Digitized by Google

Auf Tafel III ist die Rückenlinie gewölbt, als Ausdruck der Anstrengung beim Vornüberbiegen des Kopfes, etwa wie bei einem Schilfrohr, das vom Winde zum Wasser niedergebogen wird. Die conventionelle Darstellung ist hier wie dort mit feiner Beobachtung der Natur vereinigt.

Aber nicht immer bleiben die heimlichen Werke der Reinlichkeit und Verschönerungskunst der weiblichen Welt dem Männerauge verborgen. In Fig. 96 ist durch die Gestalt eines Mannes, der ein junges Mädchen bei der Toilette überrascht, dieser Handlung ein dramatisches Moment beigefügt. Ganz erfüllt von Eifer ihrer Thätigkeit haben Herrin und Dienerin den Eintritt des jungen Mannes nicht bemerkt, der jetzt plötzlich vor dem halbentkleideten Mädchen steht. Eben hat die Schöne mit einer halben Wendung des Gesichts ihn erblickt, ohne jedoch ihre Stellung weiter zu verändern; sie erwartet offenbar, dass er sich bescheiden zurückziehen wird, und in seiner Haltung prägt sich Bewunderung über den unerwarteten hübschen Anblick aus, die gemischt ist mit dem zögernden Entschluss, sich geräuschlos wieder zu entfernen.

Zahlreich sind wiederum die Darstellungen, zu denen die täglichen Bäder Veranlassung geben. Unwillkürlich wird man dabei an die analogen Zeichnungen von Dürer und Aldegrever erinnert, die darthun, dass im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland die gleiche Sitte geherrscht hat. Aber während dort der nackte Körper durch sorgfältige Schraffirung zur Geltung gebracht wird, genügt den Japanern meist eine einfache Umrisszeichnung, die auf den farbigen Drucken durch einen leichten, rosigen Fleischton erhöht wird. Auch hier liegt der Hauptwerth in der Haltung und Bewegung des Körpers, und dem mit einfachen Mitteln erzielten Gesichtsausdruck, auch hier findet sich die seltsame Verschmelzung der Naturbeobachtung mit der conventionellen Auffassung, die den Körper mehr als Quantité négligeable betrachtet, und nur in den plastischen Vorstellungen zur vollen Naturtreue sich steigert.

Fig. 97 zeigt uns drei Mädchen, die, vom Bade erfrischt, mit einander plaudern: die eine kämmt sich das nasse Haar aus der Stirne, und hat mit der linken Hand den Kimono zusammengerafft, während das Handtuch über der Schulter hängt; die zweite hockt,

Digitized by Google

Fig. 96. Mädchen, bei der Toilette überrascht.

Digitized by Google

Fig. 97. Badehausscene.

mit abgestreiftem Kimono, auf dem Boden und fächelt sich den nackten Rücken, dessen feingebauter Uebergang zu den Schultern mit wenigen treffenden Strichen zum Ausdruck kommt, die dritte steht, lose vom faltigen Gewand umhüllt, daneben.

Digitized by Google

Fig 98. Frauenbad

Auf einem anderen Bild (Fig. 98) sehen wir wieder Eine, die „zuerst fertig ist", ganz wie bei uns auf den Schwimmschulen der Knaben und Mädchen, wo sich auch immer eine dafür bekannte Persönlichkeit vorfindet, die sich durch besondere Schnelligkeit aus-

Digitized by Google

zeichnet. Eine Zweite kauert, das nasse Handtuch auswindend, am Boden, während die einzige ganz nackte Gestalt von der Wand und dem Eimer zum grössten Theil verborgen wird. Auch dieser kleine Zug ist wieder ganz dem Leben abgelauscht. Wie schon erwähnt, wird sich das Weib in Gesellschaft anderer ihrer Nacktheit weniger bewusst, das Bedürfniss, sich zu verbergen, erwacht erst, wenn es

Fig. 99. Frauenbad von Hokusai.

die anderen in Kleidern sieht; und hier schont der Künstler gewissermassen das Zartgefühl der dargestellten Person, indem er sie in Gegenwart der ausgiebiger bekleideten Frauen möglichst verbirgt, und in den Hintergrund schiebt. In gleicher Weise würde er, wenn er in Wirklichkeit vor einer solchen Scene stände, von allen drei dem nackten Weib am allerwenigsten seine Aufmerksamkeit zu Theil werden lassen. So will es einmal der Brauch.

Neben diesen, von weniger bekannten Künstlern verfertigten

Digitized by Google

Farbendrucken zeigt sich in den Figuren 99 und 100 die überlegene Auffassung Hokusais in dem stärkeren Betonen der individuellen

Fig. 100. Grosses Frauenbad von Hokusai

Unterschiede. In der kleinen Badescene (Fig. 99) zeigt er uns die zierlichen Körper von zwei jungen Mädchen in der Ansicht von vorn und von hinten, in den Mittelpunkt des Bildes gerückt. Im Vordergrunde einen Knaben, und eine schwangere Frau, die durch das um

Digitized by Google

den Unterleib geschlungene Schwangerschaftsband gekennzeichnet ist. Im Hintergrunde stehen Mädchen, die sich ankleiden, und der ältere Mann, der die Scene beaufsichtigt, hat des Decorums halber einen Roman mitgebracht. Dass er vorsichtig von Zeit zu Zeit darüber hinschielt, lässt die gewählte Stellung leicht errathen.

Fig. 101. Badende Mädchen Koriusai

In dem grossen Frauenbad — wenn man die Bezeichnung nach der Ephrussi'schen Nomenclatur von Dürer übernehmen will — sind die drei Lebensalter in ausgeprägter Weise vertreten. An den rasirten Brauen erkennt man, dass alle drei Frauen verheirathet sind. Eine Alte in der Mitte rasirt sich, neben ihr eine junge Frau zeigt durch die bekannte Binde, und die Form ihres Leibes, dass sie einem freudigen Ereignisse entgegensieht, eine Dritte beschäftigt sich mit

Digitized by Google

ihrem niedlichen Baby, während der älteste Sohn sich abmüht, einen Papierfisch, das Zeichen männlicher Nachkommenschaft, aufzublasen.

Neben der Hokusai'schen lebensvollen Individualisirung zeigt sich in zwei badenden Mädchen von Koriusai der ältere Stil, der mit den Traditionen sich noch nicht ganz abgefunden hat (Fig. 101).

Fig. 102. Badendes Mädchen. Farbige Holzfigur. Profil.

Trotzdem hat Koriusai aber, ebenso wie Hokusai und die anderen, in den Proportionen und den wichtigsten Kennzeichen des Körpers, den runden, weichen Schultern, dem langen, keine Taille zeigenden Rumpf, dem wenig gewölbten Gesäss, und den schwach entwickelten Brüsten, sich streng an die mongolischen Rassenmerkmale gehalten.

In der plastischen Darstellung zeigt sich wieder, wie in dem

Digitized by Google

oben abgebildeten Dienstmädchen (Fig. 71 und 72), und dem Arbeiter (Fig. 91), ein liebevolles Eingehen in alle Einzelheiten des Körperbaues.

Auf Tafel I e, ist ein junges Mädchen im Bade dargestellt,

Fig. 103. Badendes Mädchen. Farbige Holzfigur. Rückansicht.

dessen Original, eine gemalte Holzfigur von 22 cm Höhe, sich in meinem Besitz befindet. Fig. 102 u. 103 zeigen das Profil und die Rückansicht.

In dem Aquarell habe ich versucht, die Hautfarbe so getreu wie möglich wiederzugeben; sie entspricht völlig den europäisch brünetten Tönen, zeigt einen sehr leichten Stich ins Gelbliche, und ist von gleichmässiger Farbe ohne röthlichere Färbung der Wangen.

Digitized by Google

Aus dem Vergleich mit den farbigen Drucken der Japaner ersieht man, dass dort nicht nur die Zeichnung, sondern auch das Colorit gemildert ist. Die Haut wird viel weisser dargestellt, als sie wirklich ist, Utamaro und seine Schüler, sowie die Tosaschule, gehen in ihren älteren Darstellungen sogar so weit, dass sie alle unbekleideten weiblichen Körpertheile rein weiss lassen, und nur die Männergestalten mit einem leicht gelblichen Ton bedecken.

In dem badenden Mädchen sind die Proportionen mit der Unterlänge der Gliedmassen, dem zu grossen Kopf den in Fig. 2 gegebenen entsprechend; ebenso wie diese erinnert auch die Gesichtsform mehr an Choshū, die Körperformen jedoch sind gedrungener und runder. Die Brüste sind sehr klein, die Warze von einem schmalen, bräunlichrothen Hof umgeben; der Nabel steht auffallend tief.

In dem Profilbild sieht man die geringe Wölbung des Brustkorbs sehr deutlich, während in der Rückansicht die schöne Bildung von Nacken und Schultern besonders gut zur Geltung kommt. Die Tailleneinziehung ist kaum angedeutet, die Hüftparthie trotz weicher Rundung sehr schmal.

Die Stellung mit dem untergeschlagenen Fuss ist genau dieselbe, wie wir sie an den badenden, nach der Natur photographierten Mädchen Fig. 27, 31 und 58, beobachten konnten.

Gleich Hokusai stärker individualisirend in der Darstellung des Nackten ist der gleichfalls in der ersten Hälfte der neunzehnten Jahrhunderts lebende Utagawa Toyokumi. Bei ihm findet sich eine häufigere Verwerthung von nackten und halbnackten weiblichen Figuren in Situationen, die sich über den Rahmen des Alltäglichen zu einer novellistischen Begebenheit erheben, eine Eigenthümlichkeit, die sich auf seinen Schüler Utagawa Kuniyoshi vererbt hat und von diesem weiter ausgebildet worden ist.

Fig. 104 zeigt eine schlafende Frau, als solche durch das Fehlen der Augenbrauen gekennzeichnet, aus dem Buche Tama Mono Mai, das gleichfalls von Toyokumi gezeichnet ist. Von feiner Beobachtung zeugt die Stellung der Arme und Hände.

Im Detail mehr schematisirend als Hokusai und auch in der Wiedergabe der Gesichtszüge sich mehr an die traditionelle Maske

Digitized by Google

Fig. 104. Schlafende Frau. Toyokumi-Tama Mono Mai.

Digitized by Google

haltend, hat Toyokumi in der Auffassung neuer Situationen, sowie in Bewegung und Verkürzung seiner Figuren sich eine besondere Kunstsprache geschaffen.

Diese wenigen ausgewählten Beispiele haben gezeigt, wie trotz der so einfachen Mittel, eine erstaunliche Lebenswahrheit erreicht werden kann, wie auch innerhalb so enger Grenzen jeder Künstler in der Lage ist, seine Individualität in der Art seiner Auffassung desselben Stoffes sprechen zu lassen. Je mehr wir uns Mühe geben, diese naive Künstlersprache zu verstehen, je mehr wir versuchen, uns in deren Gedankenwelt hineinzuleben, desto bunter und reicher spricht sie sich aus. Hier handelt es sich nicht darum, Gedanken hineinzulegen, wie bei so manchen europäischen Erzeugnissen, wo zuerst ein nacktes Weib gemalt, und dann auf den Namen Venus, Eva oder Psyche getauft wird, hier heisst es vielmehr, die Sprache verstehen zu lernen, die der Künstler mit uns redet.

Nicht gerade zu der Häuslichkeit im engeren Sinne gehören die Darstellungen aus der Yoshiwara, die eine Welt für sich bildet, und im Leben des Japaners eine ähnliche Rolle spielt, wie dereinst die Welt der Hetären bei den Hellenen.

Für einen Europäer ist es schwer, sich in die dortigen Zustände hineinzudenken, aber wenn man bedenkt, dass von den die Yoshiwara bevölkernden Mädchen ein gewisser Bildungsgrad, hauptsächlich die Kenntniss der Musik, des Tanzes, des Schreibens und des Blumenwindens, verlangt wird, demnach eine Erziehung, welche nur den Mädchen besserer Stände in Japan zu Theil wird, so kann man leichter begreifen, dass der Japaner den Geishas eine grössere Achtung entgegenbringt, und sie nicht selten sogar zur Gefährtin seines Lebens erwählt.

In den bildlichen Darstellungen sind die Bewohnerinnen der Yoshiwara gekennzeichnet durch besonders reiche Kleidung und die grossen Nadeln von hellgelbem Schildpatt, welche ihre Häupter wie Strahlen umgeben und von Alters her das Zeichen ihres Standes bildeten. Gleichwie die chinesischen Mädchen auf den Blumenschiffen ist die kostbare und möglichst vollständig verhüllende Pracht verbunden mit einem feinen, gebildeten Benehmen und zierlichen Manieren der höchste Reiz, mit dem sie zu fesseln suchen.

Digitized by Google

In allen älteren Darstellungen finden sich diese Mädchen auch stets in farbenprächtige, reiche Gewänder gehüllt, und unterscheiden sich durch nichts als durch die Buntheit ihrer Kleidung und den eigenthümlichen Kopfschmuck von anderen Frauengestalten.

Fig. 105 Mädchen in der Yoshiwara. Hokusai.

Erst später dringt auch der Künstler in die intimere Häuslichkeit der Yoshiwara ein, und Hokusai, von dem die leichtbekleideten Gestalten zweier Geishas in Fig. 105 stammen, hat auch sie mit seinem Witze nicht verschont.

Nachdem wir hiermit die wichtigsten Darstellungen aus dem

Digitized by Google

täglichen Leben übersehen haben, in denen das Nackte eine Rolle spielt, müssen wir in kurzem eines abgeschlossenen Gebietes gedenken, das sich der Oeffentlichkeit entrückt, nämlich der Erotik.

Ursprünglich hatten diese als Makurabunko (Kissen-Bücherei) bezeichneten bildlichen Darstellungen der Japaner, die in der Form von Makimonos, und in Buchform als Oribon (Klappbuch) oder Shomotsu (geheftetes Buch) herausgegeben wurden, keinen anderen Zweck, als — wie der Name besagt — unter das Kissen der Neuvermählten gelegt zu werden. Sie bildeten also zunächst gewissermassen einen Bädeker im Lande des Ehelebens. Der naiven Auffassung des Naturvolks entsprechend, wurden bei diesen Darstellungen die wichtigsten Theile durch übernatürliche Grösse und sorgfältigere Ausführung hervorgehoben und betont, der übrige Körper aber nur flüchtig behandelt.

Selbst grosse Meister, wie Utamaro, Harunobu und andere haben sich nicht gescheut, auch diesen Zweig der Kunst zu pflegen, und auch ihre Namen dabei nicht zu verschweigen.

Trotzdem viele dieser Werke einen nicht zu leugnenden oft sehr hohen künstlerischen Werth besitzen, und auch in technischer Hinsicht viel Wichtiges bieten, so erscheinen sie ihres Inhalts wegen nicht gerade sehr sympathisch. Für unsere Zwecke aber können wir sehr gut auf diesen Zweig der japanischen Kunst verzichten, ohne bei unserem Thema zu kurz zu kommen, und uns mit der Erwähnung begnügen.

c) Besondere Ereignisse und Situationen.

Wenn wir die bisher besprochenen Bilder betrachten, so finden wir, dass fast jedes von ihnen, Dank sei der hervorragenden individuellen Gestaltungskraft der meisten japanischen Künstler, seine Geschichte in sich trägt, und uns mehr erzählt, als man der scheinbar so einfachen Zusammenstellung von wenigen Strichen auf den ersten Blick ansieht.

Ueber dieses allgemeine Niveau erheben sich aber schon einige, indem sie eine auch als Situation besonders charakterisirte Zusammenstellung verschiedener Personen geben.

In diesem Sinne wirkt schon die Scene Fig. 96, wo die ein-

Digitized by Google

fache Situation der Toilette durch den Eintritt des Jünglings complicirt wird.

Wie bereits erwähnt, ist es namentlich Utagawa Toyokumi und seine Schule gewesen, die den Darstellungskreis durch eine reichere Ausbeutung derartiger Stoffe erweitert hat.

Die japanischen Gestalten sprechen auch in dieser Auffassung für sich selbst, und um so deutlicher, je länger und sorgfältiger man sie betrachtet; sie sind und bleiben Menschen; nicht bestimmte, an Zeit und Ort gebundene, geschichtliche Ereignisse sind es, die dargestellt werden, sondern Situationen, wie sie sich überall und allezeit unter gleichen Umständen wiederholen können. Die Charakteristik liegt in den Figuren selbst, und nicht in dem historischen Beiwerk.

Für unseren europäischen Standpunkt wird das Verständniss wesentlich erleichtert, wenn wir uns eigene, durch Geschichte oder Ueberlieferung festgelegte Situationen ähnlicher Art ins Gedächtniss zurückrufen.

So zeigt uns eine niedliche Darstellung der Toyokumischule (Fig. 106) ein junges Mädchen, das im Bad von einem Manne überrascht wird. Sie hat das Handtuch auf den Schoss gelegt und den Schwammbeutel zwischen die Zähne genommen, um mit beiden Händen die Schiebethüre zuzuhalten, als sie das Nahen von Schritten hört. Vergebens, dem stärkeren Arm des Mannes können ihre schwachen Kräfte keinen Widerstand bi ten, und er weidet sich erfreut an dem Anblick ihrer hülflosen Nacktheit.

Wenn man sich statt des japanischen Jünglings Aktäon oder zwei alte Juden denkt, dann hat man die Wahl, in der Japanerin Diana oder Susanna im Bade zu sehen.

Eine reiche Gelegenheit zur Darstellung nackter Körper in den verschiedenartigsten Stellungen findet Utagawa-Kuni-yoshi, der Schüler Toyokumi's in einer Begebenheit, der er einen zehn Meter langen Makimono gewidmet hat.

Vier edle Damen lustwandeln auf einer Insel, werden von Räubern überfallen, entkleidet und misshandelt, dann von einem Samurai befreit.

Diese einfache Erzählung bietet Kuni-yoshi Gelegenheit zu

Digitized by Google

Fig. 106. Susanna im Bade Toyokumi.

einem lebhaft bewegten, figurenreichen Gemälde, dem die Bilder Fig. 107 bis 110 entnommen sind.

Auch hier wäre die Entkleidung der Damen nach japanischem Gefühl nicht gerechtfertigt, wenn es den Räubern nicht um die Kleider selbst zu thun gewesen wäre. Dass dies wirklich der Fall ist, wird durch das ärmliche Aussehen der Räuber sehr glaublich gemacht.

Beim Aufrollen des Makimono erscheint alles friedlich und heiter; eine weite Aussicht auf das mit lieblichen grünenden Inseln bedeckte Meer eröffnet sich vor unserem Blick. Wir nahen dem Gestade, das grösser und grösser aus dem blauen Wasser emporwächst, sich mit Blumen und blühenden Bäumen bedeckt.

Vier edle Damen in reichen Gewändern lustwandeln und pflücken Blumen; es sind zwei verheirathete Frauen, wie aus dem Fehlen der Augenbrauen ersichtlich, und zwei junge Mädchen; ein Diener folgt mit Erfrischungen und Körben geheimnissvollen Inhalts.

Eines der jungen Mädchen hat sich von den übrigen getrennt. Ein Räuber springt aus dem Gebüsch und fasst sie an. Auf ihr Hülfegeschrei eilt der Diener heran, wird aber von den Genossen des Räubers gefasst, zu Boden geworfen und geknebelt.

Nun bemächtigen sich die Räuber auch der anderen Damen, zwingen alle, mit dem Gesicht nach unten sich niederzulegen und nehmen ihnen erst ihre fahrende Habe, und dann ihre Kleider ab.

Fig. 107 zeigt eines der Mädchen bereits bis auf einen schmalen Gürtel entkleidet; der anderen streift ein gierig dreinschauender Räuber den letzten Kimono von den Schultern.

Auf Fig. 108 reisst ein anderer eine Frau am langen Haar und rechten Arm zur Seite, nachdem er sie ihrer Kleider, die zum Bündel geschnürt daneben liegen, bis auf wenige Reste beraubt hat.

Fig. 109 zeigt nun die andere Frau mit den beiden jungen Mädchen, alle drei nackt und geknebelt, an einen Baum gebunden.

Alle vier werden an verschiedene Plätze der Insel vertheilt. Nachdem der Raub in Sicherheit gebracht ist, soll nun die Misshandlung der Opfer beginnen. Da erscheint der Samurai und jagt die Räuber in die Flucht. Fig. 110 zeigt noch eines der

Digitized by Google

Fig 107. Die Räuber von Utagawa-Kuni-yoshi

Google

Mädchen, die dem Getümmel, das sich nun zwischen den Räubern und den Leuten des Samurai entspinnt, mit Aufwand ihrer letzten Kräfte entflieht.

Die feine Individualisirung der weiblichen Figuren ist so ver-

Fig. 108. Die Räuber von Utagawa-Kuni-yoshi.

schieden, so scharf durchgeführt, dass es kaum denkbar ist, dass der Künstler ohne lebende Modelle gearbeitet hat.

Die jugendliche Fülle im Körper der Mädchen, die verschiedenen Grade des Welkens bei den Frauen sind am Gesicht wie an jedem einzelnen Theile des Körpers sichtbar gemacht; jede einzelne Figur lebt ein besonderes Leben. Von besonderer Schönheit ist die

Digitized by Google

vornübergeworfene nackte Gestalt des gefesselten jüngsten Mädchens in Fig. 109.

Soll man auch hier wieder an die Räuber von Schiller denken

Fig. 109. Die Räuber von Utagawa-Kuni-yoshi.

und sich die von Spiegelberg geschilderten Scenen als Analogie ins Gedächtniss rufen?

Ich glaube, die japanische Kunst ist kräftig genug, um auch unmittelbar wirken zu können. Diese Vergleiche sollten nur dazu dienen, verwandte Gefühle hervorzurufen. Nachdem sie erwähnt sind, ist gerade die japanische Auffassung so recht dazu angethan.

das rein Menschliche aus den Handlungen hervorzuheben und uns dadurch zugleich einen Einblick in das Wesen ihrer Kunst und in die Gestaltungskraft ihres vielseitigen Könnens zu geben.

Aehnliche Beispiele liessen sich noch genug aus den reichhaltigen japanischen Kunstschätzen zusammenstellen, hier seien nur noch zum Schluss die seltenen Blätter erwähnt, die sich die Darstellung der Awabifischerinnen zum Ziel gesteckt haben. Ich habe deren mehrere gesehen, und wie mir scheint, haben verschiedene

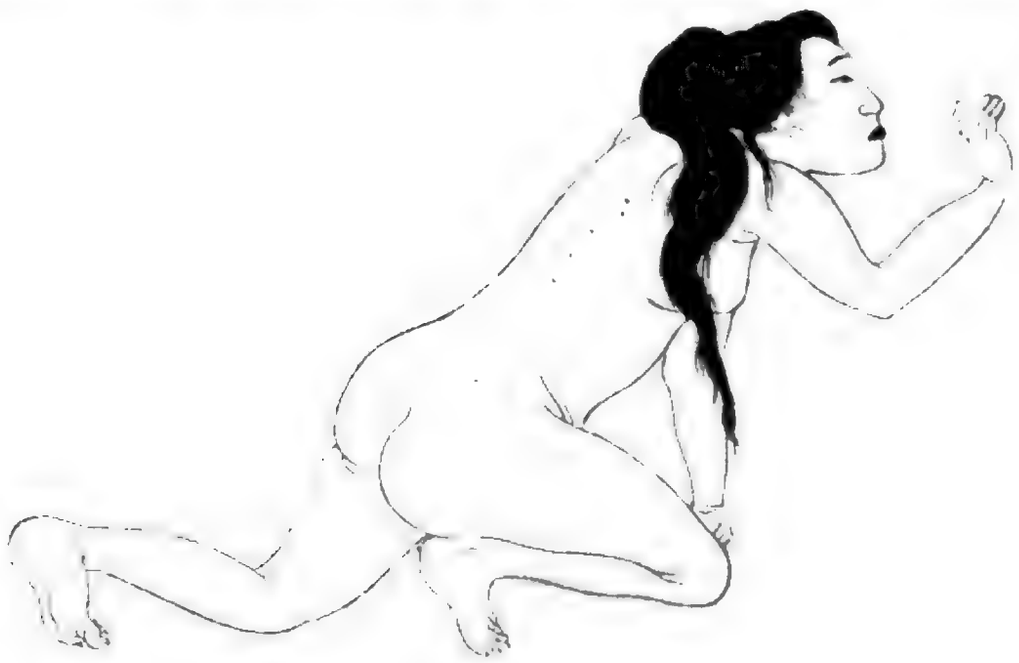


Fig. 110. Die Räuber von Utagawa-Kuni-yoshi.

Meister diesen Stoff behandelt. Brinckmann spricht von einem Triptychon [1]). Von Herrn Thiek in Hamburg erhielt ich ein Oribon mit einer Serie von zwölf photographischen Nachbildungen nebst einigen Originalblättern, von denen zwei in Fig. 111 und in Tafel IV wiedergegeben sind.

Sämmtliche mir bekannte Darstellungen zeigen starke Anlehnung an die conventionell-schematische Behandlung des Körpers, mit rein mongolischem, langgezogenem Gesichtstypus und kurzen Beinen.

[1]) Schriftliche Mittheilung.

Digitized by Google

Fig 111. Awabifischerinnen.

Die Awabifischerinnen sind weder Nymphen noch Nereiden, sondern arme Taucherinnen, die Schwämme und Perlmuttermuscheln

Digitized by Google

TAFEL IV.

AWABIFISCHERINNEN.

Digitized by Google

mit Hülfe von Stemmeisen unter dem Wasser loslösen. Bei der Arbeit haben sie alle Kleider bis auf ein kurzes rothes Lendentuch

Fig. 112. Moderne japanische Bronzevase mit Awabifischerin

abgelegt; wenn sie sich in ihren Booten oder am Strande ausruhen, tragen sie einen leichten Kimono lose umgeworfen, der häufig in sinniger Weise mit Fischen und anderen Bewohnern der Tiefe verziert ist. In Fig. 111 sehen wir eine Fischerin, nach Luft schnappend,

Digitized by Google

aus den Fluthen tauchen; eine andere, in einem mit Rochen und anderen Seeungeheuern geschmückten Gewande, nimmt ihre Beute in Empfang, während eine dritte halbnackt im Boot sitzt, ihr Haar trocknet und mit Interesse den Fang der Gefährtin betrachtet.

Dicht dahinter liegt ein Boot mit reichgekleideten Menschen, die dem seltsamen Treiben zusehen.

Auf anderen Blättern sieht man die Mädchen unterm Wasser in der Tiefe arbeiten, sich erschöpft am Rande des Bootes anklammern, oder lang ausgestreckt auf dem warmen Sande des Gestades liegen, um sich an der Sonne trocknen zu lassen.

Tafel IV zeigt eine Gruppe von zwei Fischerinnen. Die eine presst, das Stemmeisen zwischen den Zähnen, das nasse Gewand aus; die andere zeigt, aus dem Wasser auftauchend, frohlockend ihre Beute.

Die Awabifischerin ist eine rein japanische Erscheinung und vielleicht bestimmt, in der bildenden Kunst des Landes der aufgehenden Sonne noch eine grosse Rolle zu spielen. Wie dem mongolischen, so werden die Japaner wohl auch dem europäischen Kunsteinfluss, der sich in den letzten Jahren mehr und mehr bemerkbar macht, ihr eigenthümliches Gepräge aufdrücken und mit ihrem feinen Gefühl nur das übernehmen, was ihrem Wesen entspricht.

Fig. 112 zeigt uns eine unleugbar in Ausführung und Auffassung durch europäische Kunst inspirirte Bronzevase, auf der eine nackte Frau als Verzierung angebracht ist. Durch den japanischen Typus, die Perlmutterschale in der einen, das Stemmeisen in der anderen Hand, ist sie als Awabifischerin charakterisirt, und tritt dadurch völlig in die japanische Kunstsphäre ein. Wie überall, hat der Künstler die plastische Figur mit sorgfältiger Berücksichtigung der Details ausgeführt, und obwohl er bei weitem nicht die Feinheit der Ausführung erreichte, die die älteren Meister auszeichnet, so bleibt ihm doch das Verdienst, dass er in Motiv und Ausführung sich völlig in dem japanischen Gedankenkreise gehalten hat und keine sklavische Nachahmung eines europäischen Vorbildes, sondern ein selbstständiges Werk geschaffen hat.

Wenn bei den Japanern nach abendländischem Vorbild das Bewusstsein von der Schönheit des nackten menschlichen Körpers

Digitized by Google

erwachen wird, dann sind die Ringer, die badenden Mädchen und die Awabifischerinnen die wichtigsten Motive für sie, den schönen Körper unverhüllt darstellen zu können, ohne sich ihrem heimathlichen Boden zu entfremden.

Der Vorhang fällt. Wir sind wieder in Europa und wie nach einem schönen Stück suchen wir uns auf dem Nachhausewege unsere Eindrücke zurecht zu legen und uns über das Gesehene Rechenschaft zu geben.

Vor uns liegt eine wunderbare Inselwelt im Lichte der aufgehenden Sonne. Seltsame Menschen bevölkern sie, in Bärenfelle gekleidet, wie unsere Vorfahren, in Haar- und Barttracht den russischen Bauern vergleichbar, in und mit der Natur in sorgloser und liebevoller Gemeinschaft lebend. Dann kommen vom Westen her die gelben Eroberer, in reiche Gewänder gehüllt, ein feines, kunstsinniges Volk, im Waffenhandwerk und in der Schriftsprache gleich erfahren, und ergiessen sich über die fruchtbaren Gefilde. Aus dem heftigen Streit, der zwischen beiden Völkern entbrennt, wächst langsam ein friedliches Zusammenleben heraus, körperlich und geistig tauschen sie ihre Güter aus, und bilden ein neues Volk, das neben der uralten Cultur den naiven Sinn für die Natur bewahrt hat, und in seinem Körper die Vorzüge, in seiner Seele die Tugenden beider Rassen vereinigt. Neue Eroberscharen kommen, aber die Macht ihrer eigenen, durch das junge Blut des Naturvolkes erstarkten Sippe zwingt auch sie, sich den neuen Formen zu beugen und mit ihnen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Lange noch sehen wir die verschiedenen Strömungen, die weisse Naturanschauung und die gelbe überfeinerte Cultur, neben einander hinlaufen, bis sie mehr und mehr verschmelzen zu einer eigenthümlichen, reizvollen, in sich selbst abgeschlossenen Mischung.

Im Körperbau, im Leben und in der Kunst der heutigen Bewohner Nippons können wir die ursprünglichen Elemente noch

Digitized by Google

nachweisen, wie aus den angeführten Beispielen zur Genüge ersichtlich.

Wie der bekannte rothe Faden zieht sich die naive Naturseele des Menschen durch die mongolische Cultur, erfrischend und läuternd, selbst veredelt durch den feinen Kunstsinn, der mit ihr zu dem reizvollen, liebenswürdigen Volksgeist verschmilzt, welcher alle Japaner mehr oder weniger beseelt.

Auch wir können unendlich viel von ihnen lernen, und wenn auch unsere Cultur in mancher Beziehung die ihrige weit überholt hat, wenn wir auch tausend geistige Schätze der Wissenschaft und Industrie besitzen, die ihnen fremd sind, wenn wir ihnen an Kraft und Körpergrösse überlegen sind, so haben sie doch ihrerseits die allgemein menschliche Naturseele, die auch unseren Vorfahren einst eigen war, in viel reinerer Form bewahrt, und ihren das Leben veredelnden und verschönernden Kunstsinn zu einer Höhe entwickelt, zu der wir es trotz reicherer Mittel seit der klassischen Zeit der alten Hellenen noch nicht wieder gebracht haben.

Möge diese Arbeit dazu beitragen, den schlummernden Sinn für das Natürliche und Schöne auch bei uns in weiteren Kreisen zu wecken und sie lehren, bei jedem Ding die schöne Seite zu suchen, die jeder sehen kann, wenn er die Augen seiner Seele öffnet.

Digitized by Google

VERLAGSWERKE

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien in dreizehnter Auflage:

Die Schönheit des weiblichen Körpers.

Den Müttern, Aerzten und Künstlern gewidmet.

Von Dr. C. H. Stratz.

Mit 193 theils farbigen Abbildungen im Text, 5 Tafeln in Heliogravüre, 1 Tafel in Farbendruck und 1 Tafel in Autotypie.

gr. 8. Preis geheftet 12 Mark. In Leinwand gebunden 13 Mark 40 Pf.

INHALT: Einleitung. — I. Der moderne Schönheitsbegriff. — II. Darstellung weiblicher Schönheit durch die bildende Kunst. — III. Weibliche Schönheit in der Literatur. — IV. Proportionslehre und Canon. — V. Einfluss der Entwickelung, Ernährung und Lebensweise auf den Körper. — VI. Einfluss von Geschlecht, Lebensalter und Erblichkeit. — VII. Einfluss von Krankheiten auf die Körperform. — VIII. Einfluss der Kleider auf die Körperform. — IX. Beurtheilung des Körpers im allgemeinen nach diesen Gesichtspunkten. — X. Beurtheilung der einzelnen Körpertheile. — XI. Ueberblick der gegebenen Bedingungen normaler Körperbildung, Maasse und Proportionen. Fehler und Vorzüge. — XII. Schönheit der Farbe. — XIII. Schönheit der Bewegung. — XIV. Praktische Verwerthung der wissenschaftlichen Auffassung weiblicher Schönheit. — XV. Verwerthung in der Kunst und Kunstkritik. Modelle. — XVI. Vorschriften zur Erhaltung und Förderung weiblicher Schönheit.

Aus der Einleitung.

Des Weibes Leib ist ein Gedicht,
Das Gott der Herr geschrieben
Ins grosse Stammbuch der Natur,
Als ihn der Geist getrieben.
(Heine.)

Seit Menschengedenken haben Tausende von Dichtern, von Malern und Bildhauern die Schönheit des Weibes in Wort und Bild verherrlicht, selbst ernste Gelehrte haben sich nicht gescheut, Theorien über das weibliche Schönheitsideal zusammenzustellen; und die Menge bewundert ihre Werke und betet ihnen nach. Dabei vergisst sie aber, dass die allmächtige Natur in ihrer unerschöpflichen Kraft täglich weibliche Wesen erstehen lässt, die weit schöner sind, als alles, was Kunst und Wissenschaft je hervorgebracht, an denen die meisten achtungslos vorübergehen, weil kein Kundiger ihnen zuruft: Seht hier die lebende Schönheit in Fleisch und Blut.

Dank der Photographie und der Verbesserung in der Technik der anderen vervielfältigenden Künste sind wir heute in der Lage, wenigstens die äusseren Formen lebender Schönheit mit wissenschaftlicher Genauigkeit festzuhalten.

Brücke war der erste, der sich dieses Mittels bediente, ihm folgte Thomson. Richer, der künstlerische, selbst gefertigte Zeichnungen nach dem lebenden Modell giebt, hat dieselben ebenfalls durch photographische Aufnahmen wissen-

Digitized by Google

-schaftlich sicher gestellt. Bei diesen und allen ähnlichen älteren und neueren Werken, die sich in mehr wissenschaftlicher Weise mit der weiblichen Schönheit beschäftigen, sind mir indessen zwei Thatsachen, oder, wenn man will, Mängel aufgefallen. Zunächst beschäftigen dieselben sich nicht mit dem schönen Körper an und für sich, sondern nur in Beziehung zu den Nachbildungen desselben durch die Kunst; dann aber werden wohl sehr sorgfältig alle anatomi-

Beugung des Rumpfes, drittes Stadium.

schen Thatsachen behandelt, die pathologischen Thatsachen jedoch, die durch Krankheiten und unrichtige Lebensweise bedingten Veränderungen des Körpers, werden nur sehr flüchtig gestreift.

Ich habe einen neuen Weg zur Beurtheilung menschlicher Schönheit einzuschlagen versucht, indem ich neben den Standpunkt des Künstlers und des Anatomen den des Arztes stellte, indem ich statt an Bildern und Leichen meine Beobachtungen so viel wie möglich am lebenden Körper machte, und diesen an

Digitized by Google

und für sich als Hauptsache, und nicht nur als Gegenstand künstlerischer Darstellung betrachtete.

Zahlreiche Arbeiten anderer, worunter namentlich die der Anthropologen hervorzuheben sind, kamen mir zu statten bei meinen Untersuchungen, die mich nach fünfzehnjähriger Arbeit zu dem Ergebniss gebracht haben, dass wir nur auf negativem Wege, d. h. durch Ausschluss krankhafter Einflüsse, aller durch fehlerhafte Kleidung, durch Erblichkeit, unrichtige Ernährung und unzweckmässige Lebensweise bedingten Verunstaltungen des Körpers zu einer Normalgestalt, zu einem Schönheitsideal gelangen können, das dann allerdings individuell sehr verschieden sein kann, aber doch stets denselben Gesetzen unterworfen ist, da vollendete Schönheit und vollkommene Gesundheit sich decken.

Dadurch allein erhalten wir einen festen, auf Thatsachen beruhenden Maassstab, den wir, unabhängig vom individuellen, unberechenbaren Geschmack, anlegen können.

Ausserdem aber liegt, glaube ich, auch ein gewisser praktischer Werth in meinen Untersuchungen, da sich aus ihnen ergiebt, dass wir, namentlich bei der heranwachsenden Jugend, sehr wohl im Stande sind, mit der Gesundheit zugleich auch die Schönheit des Körpers zu erhöhen und zu veredeln.

Das Werk hat in der Presse die wärmste Anerkennung gefunden, wie die unten abgedruckte Besprechung, ausgewählt aus der grossen Zahl vorliegender Kritiken, genügend darthut. Das Erscheinen von dreizehn Auflagen in kurzer Zeit (die erste Auflage wurde Mitte Oktober 1898 ausgegeben) beweist, wie sehr das Buch die Gunst desjenigen Publikums, für das es bestimmt ist, im Fluge zu gewinnen verstanden hat. Es kann dasselbe in seinem geschmackvollen Gewande auch zu Geschenken für Künstler, Kunstfreunde, Aerzte und Mütter, für welche Kreise es geschrieben ist, wärmstens empfohlen werden.

Urtheil der Presse.

Die Parole langer Jahre war es, dass man sich naiv und nicht kritisch der Natur gegenüber zu stellen habe. Aber alle Bewegungen auf dem Gebiete der Kunst sind zu vergleichen mit Pendelschwingungen. Sie schiessen über das Ziel, die Mitte hinaus, um dann von neuem einer Reaktion zu verfallen, immer in dem Bestreben, endlich das richtige Ideal zu erreichen. Vor zehn Jahren hätte man ein Buch wie das obige überflüssiger gefunden, als man es heute thut. In der That sind solche Themata für den Künstler wichtiger, als die jüngst verflossene Zeit es meinte. Nicht um ein klassizistisches Programm handelt es sich, sondern um eine erhöhte Kritik der Natur gegenüber. So gut es besonders schön ausgebildete Individuen giebt, giebt es auch das Gegentheil davon, und es ist neben der naiven Nachbildung auch ein Ziel des Künstlers, diese Formen voneinander unterscheiden zu lernen. Dies kann der moderne Künstler jedoch allein mit Hilfe der Wissenschaft. Er kann nicht, wie einst die Griechen, täglich den Anblick von schönen, nackten Körpern geniessen; viel natürliches Gefühl ist uns dadurch verloren gegangen, was wir durch anatomisches und physiologisches Studium ersetzen müssen. Da kann denn ein ernstes Buch, welches sich auf dieses Specialthema des weiblichen Körpers beschränkt, nur willkommen sein. Die Kenntniss der zahllosen Fehler und Verkrüppelungen leichterer und schwerer Art, wie durch Korsett, Schuhwerk einerseits und gewisse Krankheiten, wie besonders Rhachitis andererseits, ist leider bei Künstlern sowohl als bei Laien eine noch viel zu geringe, um stets zu der richtigen Kritik gegenüber dem jeweiligen Modell geführt zu haben. Von dem Standpunkte aus ist das Buch als vortrefflich zu bezeichnen.

Kunst für Alle. 14. Jahrgang. Heft 20. 1899.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien:

Die Rassenschönheit des Weibes. Von Dr. C. H. Stratz.

Dritte Auflage.

Mit 233 in den Text gedruckten Abbildungen und einer Karte in Farbendruck.

gr. 8. 1902. geh. Preis M. 12.80. Elegant in Leinwand geb. M. 14.—

Kopf eines jungen Mädchens aus Birma.

INHALT.

Einleitung.

I. Rassen und Rassenmerkmale.

II. Das weibliche Rassenideal.

III. Die protomorphen Rassen. 1. Australierinnen und Negrito. 2. Papua und Melanesierinnen. 3. Wedda und Dravida. 4. Aino. 5. Die Koikoin. 6. Die amerikanischen Stämme.

IV. Die mongolische Hauptrasse. Chinesinnen. Japanerinnen.

V. Nigritische Hauptrasse. Bantunegerinnen. Sudannegerinnen.

VI. Der asiat. Hauptstamm der mittelländischen Rasse. Hindu. Perserinnen und Kurdinnen. Araberinnen.

VII. Die metamorphischen Rassen. 1. Die östlichen mittelländisch-mongolischen Mischrassen: Birma, Siam, Anam und Cochinchina. Die Sundainseln. Oceanien Sandwichinseln, Carolinen, Samoa, Fidschiinseln, Freundschaftsinseln, Neuseeland (Maori). 2. Die westlichen Mischrassen: a) Tataren und Turanier. b) Die äthiopische Mischrasse.

VIII. Die drei mittelländischen Unterrassen. 1. Die afrikanische Rasse: Aegypten. Berberische Stämme. Maurische Stämme. 2. Die romanische Rasse: Spanien. Italien. Griechenland. Frankreich. Belgien. 3. Die nordische Rasse: Niederland. Oesterreich-Ungarn. Russland. Deutschland. Dänemark. Skandinavien.

Uebersicht der wichtigsten weiblichen Rassenmerkmale.

Russisches Mädchen im Sarafan.

Die Rassenschönheit des Weibes" ist eine Ergänzung und weitere Durchführung der in der „Schönheit des weiblichen Körpers" niedergelegten Gedanken. Während dort ein objectiver Maassstab für weibliche Schönheit im allgemeinen aufgestellt wird, sind hier die schönsten Vertreterinnen der verschiedenen Menschenrassen unter einander verglichen worden, und namentlich wurden auch die europäischen Stämme sehr viel eingehender berücksichtigt, als dies bisher in ähnlichen Werken der Fall gewesen ist. Soviel möglich, wurde bei kultivirten Völkern der nackte Körper derselben Person der bekleideten Gestalt gegenübergestellt, um auch die künstlich angestrebte Erhöhung der Schönheit würdigen zu können.

Da die Frau, wie sich bei den Vorarbeiten herausstellte, eine sehr viel reinere Form der Rassenmerkmale besitzt, als der individuell stärker ausgeprägte Mann, so wurde ausschliesslich die Frau zur Aufstellung der Rasseneintheilung herangezogen.

Zur Illustration wurden ausschliesslich einwandsfreie Photographien benützt, die zugleich als Beweismaterial für einige neue Beobachtungen dienen. Es sind die schönsten aus einer Sammlung von über 6000 Bildern. Dank der freundlichen Mitwirkung zahlreicher Gelehrten und Künstler aus aller Herren Länder ist die Auswahl eine sehr reichhaltige gewesen. - Abgesehen von den wissenschaftlichen Gesichtspunkten dürfte das Buch auch für weitere Kreise von Wichtigkeit sein, da es erstrebt, das Wahre und Schöne in der Natur vorurtheilsfrei zu erforschen und durch Vergleichung höherer und niederer Formen des Menschengeschlechts eine richtige Würdigung künstlerischen und naturwissenschaftlichen Denkens in die gebildeten Kreise zu tragen.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Kürzlich erschien:

Die Frauenkleidung.

Von

Dr. C. H. Stratz.

Zweite Auflage.

Mit 102 zum Theil farbigen Abbildungen.
gr. 8. 1901. geh. M. 7.60; elegant in Leinwand gebunden M. 8.60.

INHALT: I. Entwickelungsgeschichte der Frauenkleidung. a) Die tropische Kleidung. b) Die arktische Kleidung. — II. Die Nationaltracht. a) Das Nationalcostüm in nichteuropäischen Ländern. b) Das Nationalcostüm in Europa. — III. Die Mode. — IV. Einfluss der Kleidung auf den weiblichen Körper. — V. Verbesserung der Frauenkleidung.

Vorwort.

„Wie denken Sie über Reformkleidung, Herr Doctor?“ Diese stereotype Frage wiederholte sich in letzter Zeit auf meiner Sprechstunde so häufig, dass ich mich schliesslich entschloss, wirklich einmal darüber zu denken.

Was wissen wir Aerzte von der Reformkleidung, ja von der Kleidung überhaupt? Mit Beschämung musste ich mir antworten: So gut wie nichts. Der Körper unserer Patienten nimmt unsere Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch, dass wir dessen leblose, mehr oder weniger geschmacklose Umhüllung mit vornehmer Nichtachtung völlig übersehen.

Ich schämte mich und beschloss, der Frage wissenschaftlich näher zu treten, und dabei fand ich zu meiner angenehmen Ueberraschung, dass ein reiches, zum Theil sehr sorgfältig bearbeitetes Material vorhanden war, das nur einer ordnenden Hand harrte, um die angeregte Frage ohne weiteres ziemlich befriedigend zu er-

Digitized by Google

ledigen. Einige kleine Zuthaten genügten, um die Kost völlig mundgerecht und allgemein verständlich zu machen.

Wo ich das Material gefunden habe? Sicher nicht in den Reformschriften, selbst nicht in den von Aerzten geschriebenen Artikeln. Die meisten dieser Aufsätze schwebten in der Luft, entbehrten der festen Basis und schufen sich phantastische Utopien. Eine rühmliche Ausnahme machen Sömmering, Meinert, Herz und einige wenige Andere.

Nein, das Material, das ich suchte, fand ich grösstentheils in anthropologischen, kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Werken, worunter ich namentlich die vorzüglichen und umfangreichen Arbeiten von Racinet, Bartels, Lippert, von Falke, Vachon, de Concourt, Ranke, Moyr, Smith, Moreau le jeune, Hogarth, Selenka u. A. hervorheben möchte. Dies im Verband mit ärztlichen und anatomischen Studien ermöglichte mir, die Kleidungsfrage in einer Weise zu beleuchten, die ein wissenschaftlich begründetes und darum bewusstes Ziel vor Augen hat.

Kroatin aus der Nähe von Agram.

Die vorläufigen Ergebnisse meiner Arbeit habe ich hier zunächst in kurzer, übersichtlicher Form zusammengestellt und behalte mir vor, dieselben bei Zeit und Weile zu erweitern und zu vervollständigen.

Digitized by Google

UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
STUTTGART, BERLIN, LEIPZIG.

Lichtbild-Studien.

Dreissig Heliogravüren

nach Aufnahmen von ALFRED ENKE.

Folio. In eleganter Mappe. Preis 20 Mark.

INHALT:

1. Engadiner Bäuerin. — 2. Morgen in San Martino. — 3. Venezianischer Muschelhändler. — 4. Schloss am Meer. — 5. Studie. — 6. Vorfrühling. — 7. Auf der Weide. — 8. Italienische Villa. — 9. Studie. — 10. Gewitter in den Bergen. — 11. Im Klostergarten. — 12. Erwartung. — 13. Studie. — 14. Villa d'Este. — 15. Ave Maria. — 16. Bergsee. — 17. Orientalin. — 18. Herbstmorgen am Königssee. — 19. Bergamaske. — 20. Mondnacht in Florenz. — 21. Bacchantin. — 22. Sonntagsfrieden. — 23. Bei der Arbeit. — 24. Mühle im Gebirg. — 25. In der Kirche. — 26. Am Waldbach. — 27. Sehnsucht. — 28. Dorfgasse. — 29. Studie. — 30. Ein stiller Winkel.

Digitized by Google

Urtheile der Presse.

Der bekannte Schriftsteller J. C. Heer äussert sich über das Werk in der *„Neuen Züricher Zeitung"* wie folgt:

Als die Kunst der Photographie entdeckt wurde, trat sie zunächst jahrzehntelang in den Dienst der reinen Wiedergabe der Wirklichkeit, war sie ein durchaus naturalistisches Kunstgewerbe. In neuerer Zeit aber hat sich zu der stetig wachsenden Vervollkommnung der technischen Hilfsmittel eine ausserordentliche Verfeinerung des Geschmacks und der Auffassung gesellt, welche, wie die auch aus der Schweiz viel besuchte photographische Ausstellung in Stuttgart bewies, die Photographie aus dem Rahmen des Kunstgewerbes in die Höhen der wirklichen Kunst erhebt. Ein glänzendes Zeugnis dafür sind die Lichtbild-Studien Alfred Enkes in Stuttgart, wahre Kabinettstücke der photographischen Kleinmalerei, Genres und Landschaften, wie sie der Künstler auf Ferienfahrten in Italien, den Schweizer- und österreichischen Alpen entdeckt hat. Glückliches Finden und feinfühlige Wahl des Motivs, Schönheit der Belichtung und plastische Modellierung fesseln uns, ob der Künstler das Figürliche oder Landschaftliche bevorzugt, und Blatt um Blatt überrascht uns lebhaft, wie ausserordentlich fügsam sich ihm die Technik erweist. Graziöse, pikante Anmut atmet gleich der jugendliche Frauenkopf auf dem Titelblatt, realistische Kraft die alte, gemütliche Bäuerin in der dunklen strengen Tracht des Unterengadins. Böcklinsche Stimmung das zerfallende Schloss am Meer und die träumerische italienische Villa zwischen Cypressen und Lorbeer. Ob uns nun Enke einen Morgen in den italienischen Alpen mit duftigem Gebirgshintergrund, einen Vorfrühlingstag im lichten Gehölze, ein Tierstück von der Weide, ein Gewitter über dem See und Dorf des Gebirges, die Nonnen, die im Klostergarten arbeiten, den italienischen Hof, in dem ein Mädchen seinen Freund erwartet, den herrlichen Gartenaufgang der Villa d'Este oder den alten Pfarrer, der auf einer Bank sitzend die Hände zum Ave Maria faltet, oder kokette junge Frauenbilder, eine orientalische Träumerin mit sphinxartigem Ausdruck, eine jugendliche Bacchantin, einen verwitterten Bergamasken oder ein feines, schicksalerfahrenes Mütterchen in der Kirche schildert, haben alle Blätter reiche Stimmung und Poesie und gewinnen wie das Werk als Ganzes durch die überaus sympathische Stoffwahl, durch die reiche Abwechselung von Bild zu Bild. Die Wiedergabe der einzelnen Stücke durch die Verlagsanstalt ist tadellos vollkommen, der Preis im Verhältnis zum Gebotenen durchaus billig, und wir denken, dass das schöne Werk nicht nur bei den Photographen, die darin einen Triumph ihrer Kunst sehen müssen, sondern auch in kunstfreundlichen Familien die wärmste Aufnahme findet und ein hervorragendes Zugstück des bevorstehenden Weihnachtsmarktes in den Kreisen wird, wo der Sinn für lebensunmittelbare, doch poesiereiche Kunst zu Hause ist.

Also Amateuraufnahmen, mit dem Blicke des Malers und der Technik eines geschickten Berufsphotographen. Alle interessant, klar, aber etwa die Hälfte geradezu reizvoll.

Die Bilder sind von Meisenbach, Riffarth & Co. in München in trefflicher Weise reproducirt und vermuthlich auch gedruckt.

Es ist also nicht nöthig, halbverrücktes Zeug abzuspiegeln, gute Matrizen zu prostituiren und wie die zahllosen Sünden wider den heil. Geist sonst noch heissen mögen, womit man heute in der bildenden Kunst den Ritualmord an der Schönheit verübt.

Der ergraute „Schwäbische Mercur" in Stuttgart schreibt darüber:

Wie die Photographie an dem Wirklichkeitsdurst des Naturalismus sehr

wesentlichen Antheil hatte, so hat sie ihn jetzt an der Wirklichkeitsflucht, die unsere Landschaftsmalerei zum Theil erfasst hat und die uns noch nie so verständlich war wie in dieser Ausstellung, worin die Photographie in der That als ein beunruhigender Nebenbuhler auftritt. Denn sie hat hier gewonnen, was ihr sonst abging; sie ist Ausdruck der Persönlichkeit geworden. Der Verfertiger dieser Bilder ist als ein „Sehkünstler" zu bezeichnen, der sein feinfühliges Wählen und Finden der Motive auf diesem mechanischen Wege zum Ausdruck bringt, statt mittelst des Skizzenbuches, und es ist erstaunlich, wie Bedeutendes die Technik leistet, wie fügsam sie sich erweist. Von den starken rohen Schatten, die unsere Berufsphotographen früher und auch heute noch bevorzugten, nirgends eine Spur, gerade die Tonwerthe und ihre Uebergänge kommen köstlich zur Darstellung. „Der Sonntagsfriede", „San Martino" mit der Viehherde im Vordergrunde sind Bilder, persönlich Geschautes mechanisch, statt mit dem Stift gegeben, und dieser Mechaniker kann eben Licht und Schatten besser geben als der Stift. Dadurch, dass die Aufnahmen grossentheils gegen die Sonne gemacht sind, was der Zünftige so ängstlich vermeidet, fallen in den Hintergründen die Einzelheiten weg und damit die plumpe, unkünstlerische Deutlichkeit." —

Auch im Figürlichen sind ganz vorzügliche Sachen da, wenn sie auch an Bekanntes anklingen. So die „Röthelstudie", Blatt XIII, die lebhaft an Pujo erinnert, dann die „Venezianerin", Blatt V, die man aus einem Blaasschen Bilde entnommen glaubt. Auch die „Costumestudie", Blatt IX, wirkt prächtig, wenn auch der Hintergrund weniger vorlaut sein sollte. Auch eine „Engadiner Bäuerin", Blatt I, frappirt durch Naturwahrheit und ist „echt" und „überzeugend".

Unter den Landschaften ist Blatt XXII, die von Sonnenblicken unterbrochene Allee, „Sonntagsfrieden" betitelt, grossartig. Blatt XXIV, „Mühle im Gebirge", überrascht durch den Formenreichthum des bewegten Wassers. Blatt XIV, „Villa d'Este", gemahnt an Hildebrandt, „Morgen in San Martino", ein Prachtbild mit weidenden Rindern im Vordergrund, lässt uns in Enke einen wahren Schatzgräber erblicken. Wir möchten noch andere Blätter namhaft machen, die einen wahrhaft poetischen Anblick gewähren, die weder nachdenklich, noch mechanisch sind, denn von der Conception bis zur Entwicklung, welche von feinstem Kunstsinn geleitet sein muss, ist nichts automatisch. Die Herren Kritiker sollten sich endlich abgewöhnen, zwischen allerlei verbindlichen Redensarten der Photographie auf die Hühneraugen zu treten.

Photographische Correspondenz (Wien) 1899. Nr. 47. L. Schrank.

.... Die Reihe umfasst zum grössten Teil Landschaftsbilder aus Deutschland, besonders aus dem Hochgebirge, und aus Italien, Waldpartieen, Genrebilder, mehrere schöne Frauenbilder (Orientalin, Bacchantin und drei Studienköpfe), Charakterköpfe von Landleuten. Besonders stimmungsvoll und fesselnd sind die Blätter: Schloss am Meere; Vorfrühling (eine blätterlose Birkenwaldpartie); Italienische Villa; Gewitter in den Bergen; Villa d'Este; Herbstmorgen am Königssee; Mondnacht in Florenz. Die ursprünglichen photographischen Aufnahmen müssen geradezu unübertrefflich gelungen sein; denn die in der Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. in München hergestellten Nachbildungen in Heliogravüre lassen an Feinheit nichts zu wünschen übrig und wirken mit vollendet schöner Perspektive oder treten wie zum Greifen plastisch dem Beschauer entgegen. Die Grundfarbe der Bilder ist in verschiedenartigen Abstufungen von Schwarz, Blau, Braun und Rot gehalten, wie sie für das betreffende Bild am günstigsten wirkt. Gedruckt sind die Bilder auf feinem Kupferdruckpapier in Folioformat. Die Originalbilder haben als photographische Kunstblätter zu Anfang dieses Jahres, als sie im Landesgewerbe-Museum in Stuttgart ausgestellt waren, allgemein höchste Bewunderung erregt. *Kölnische Zeitung Nr. 993, 1899.*

.... Hier haben Herausgeber, Verlag und Reproduktionskunst miteinander gewetteifert, um ein Werk zu publiziren, das wir getrost in die vorderste Reihe der Kunstgaben für das Fest stellen dürfen. Es ist hier nicht der Platz, auf den eminenten Werth solcher photographischen Aufnahmen hinzuweisen, die

Digitized by Google

Jedem, der sich den Luxus einer Gemäldegalerie nicht gestatten kann, einen hohen, ästhetischen Genuss bereiten werden. Die grossen Fortschritte unserer Amateurphotographen, die Alfred Lichtwark die Legitimirung ihres Kunstzweiges verdanken, hat Enke sehr gut verwerthet, und daher präsentiren sich uns denn seine Landschaften, Porträts, Stimmungsbilder, Beleuchtungsstudien wie echte Kunstwerke. Aufnahmen, wie die „Erwartung", „Bacchantin", „Sonntagsfrieden", „Vorfrühling", können geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. So kann nur ein Künstler sehen, und in der Hand des feinen Künstlers wird der Photographenapparat sozusagen zur Palette; er erschliesst uns ein Reich fruchtbarer künstlerischer Thätigkeit, während derselbe Apparat in den Händen des Dilettanten nur selten und mehr zufällig einmal ein künstlerisch gelungenes Bild produziren wird. Den Amateurphotographen sei das bedeutsame Werk, das übrigens für jeden Freund der Musen ein prächtiges Geschenk ist, wärmstens empfohlen.

Münchener Neueste Nachrichten Nr. 554, 1899.

Wer sich mit der Entwickelung der Photographie in Deutschland während der letzten zehn Jahre beschäftigt, trifft immer wieder auf die Namen Alfred Enke-Stuttgart und W. v. Gloeden-Taormina. Bei beider Arbeiten, über deren technische Vollendung jedes Wort erübrigt, tritt das Streben nach bildmässiger Wirkung scharf hervor, sie betrachten ihre Kamera als ein wirklich künstlerisches Werkzeug. Jenes Bestreben führt in ungeschickten Händen nur allzu oft, gelinde gesagt, zu Trivialitäten, bei den beiden Meistern aber zu geradezu erstaunlichen Leistungen. Alfred Enke hat soeben eine herrliche Mappe von 30 „Lichtbild-Studien" — nach seinen Aufnahmen in Heliogravuren reproduziert — bei der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart erscheinen lassen; die Sammlung enthält Landschaften, Architekturstücke, Studienköpfe etc. — eine Fülle des Schönen.

Velhagen und Klasings Monatshefte, Heft 5, 1900.

Nous avons reçu un superbe album d'héliogravures de M. Alfred Enke, édité par l'„Union Deutsche Verlagsgesellschaft" de Stuttgart. Il se compose de trente planches, exécutées d'après des clichés photographiques de M. Enke, dont les sujets variés forment un ensemble des plus intéressants.

Tous les tableaux sont composés avec goût et dénotent chez leur auteur un sentiment artistique très cultivé. Quand nous aurons dit que les planches sortent des ateliers de la maison Meisenbach de Munich, nos lecteurs comprendront toute la valeur artistique de cette belle publication de grand luxe.

Bulletin du Photo-Club de Paris, Janv. 1900.

Wer photographische Aufnahmen machen will, welche über die Erinnerung an Personen und Landschaften hinaus dauernd Eindruck machen sollen, weil sie die Schönheit der Gestalten, ergreifende Stimmungen darstellen, der muss die künstlerische Bildung eines Malers sich erworben haben. Die Lichtbild-Studien verdanken einem so gebildeten Künstler ihre Entstehung. Mit scharfer Beobachtung und Kenntniss des Erreichbaren hat der aus anderweiter Thätigkeit viel bekannte Urheber das von ihm Aufgenommene gefunden und gefesselt. Wer die geschmackvoll verzierte Mappe öffnet und ein Bild angesehen hat, z. B. den Sonntagsfrieden, der wird erst ruhen, bis er sämmtliche Bilder angeschaut hat. Schwer ist es, Einem Vorzug zu geben, besonders aufmerksam sei gemacht auf Morgen in St. Martino, Villa d'Este, In der Kirche, Engadiner Bäuerin, Bacchantin u. s. w. Die Bildfindung ist ein Meisterstück des Urhebers Alfred Enke, der sich damit in der Reihe der kunstgebildeten Photographen einen Platz gesichert hat. Im In- und Auslande wird die Sammlung die Aufmerksamkeit der Sachverständigen auf sich ziehen. Die Lichtbild-Studien werden ein Schmuck eines jeden Ausstellungstisches sein, bewundert werden und, weil sie andere Mappen an Schönheit übertreffen, weite Verbreitung finden. Die Heliogravüren sind in der Kunstanstalt von Meisenbach, Riffarth & Co. (München und Schöneberg-Berlin) in bekannter Meisterschaft hergestellt.

Berliner Börsen-Zeitung Nr. 547, 1899.

Digitized by Google

Durch dieses vornehme Werk wird einem Mangel abgeholfen, der für den seriösen Photographen bisher bestanden hat, der Mangel einer Schule der künstlerischen Photographie, durch den Anschauungsunterricht nämlich. Sonst bildeten die Ausstellungen, die Illustrationen der Hefte, die Jahreszusammenstellungen der prämiirten Bilder, wie sie das „Photogramm" veranstaltet, die alleinigen Vorlagen, die Jedem zugänglich waren. Jede derselben leidet aber an ihren besonderen Nachtheilen, man kann weder alle Ausstellungen besuchen, noch sich alle Hefte halten. Dazu kommt der Umstand des kleinen Formates und der meist groben Ausführung, auf die die Hefte angewiesen sind. Deshalb begrüssen wir mit Freuden die Enke'sche Mappe aus 30 Bildern 15 × 20, durch Heliogravüre in der vornehmsten Art ausgeführt und ausgestattet. Dieses Werk beweist durch den Umfang und die Vielseitigkeit, wie Grosses durch die Photographie zu erzielen ist. Nicht auf eine und die andere Auffassung der Natur ist diese Sammlung beschränkt. Sonst werden durch das Spezialisiren bedeutende Resultate erreicht. Der Meister arbeitet sich einen Stil aus, an dem wir einen Kühn oder einen Hinton beim ersten Blick erkennen. Die Vielseitigkeit aber, welche Enke eigen ist, glauben wir bei keinem Anderen zu finden. Jedes Bild ist originell, jedes erschliesst neue Möglichkeiten der photographischen Kunst. Bei der Photographie kommt in erster Reihe die Auffassung und dann wieder die Auffassung und dann nochmals die Auffassung. Diese Gabe ist bei Enke Genie. Das Werk kennzeichnet den Stand der künstlerischen Photographie, wie sie namentlich von Malern aufgefasst wird. Die Bilder zeichnen sich alle durch die Directheit, durch die Empfindung für die malerischen Momente und durch die volle Verwerthung derselben bei Vermeidung störender Momente aus, sowie durch technische Vollendung. Das Werk darf in keinem Verein, keiner Photo-Bibliothek fehlen. Für den Preis von vier Kartons 13 × 18 Platten verschafft sich jeder Photograph die Anleitung zu einem zielbewussten Vorgehen, wodurch er nicht allein den Geschmack erzieht und sich die Mittel zur dauernden Befriedigung beschafft, sondern sich auch Hunderte von werthlosen Aufnahmen erspart. Mit einem Worte, es zeigt ihm, wie er sehen und was er festhalten soll.

Der Amateur-Photograph, December 1899.

War ehemals die Photographie ein reines Handwerk, stellte sie sich später der Wissenschaft und der Kunst als Dienerin zur Verfügung, so darf man heute von ihr als von einer selbständigen Kunst sprechen. Sah sie früher nichts als die Wiedergabe von Gegenständen als ihre Aufgabe an, so ist sie heute bestrebt, in diese Wiedergabe etwas von der Persönlichkeit des Photographen zu legen, das Objekt von dem Ton der Seele eines Menschen wiederklingen zu lassen. Wie weit ein solches Resultat sich erzielen lässt, das zeigen die Lichtbildstudien von Alfred Enke. Man sehe sich nur einmal die Landschaften der Mappe an, und man wird mehr als einmal an die Persönlichkeit des einen oder anderen unserer bedeutenden Landschafter erinnert, so subjektiv und individuell sind sie, was Stimmung und Wirkung betrifft.

Die Kunst für Alle. XV. Jahrg. 1900. Heft 19.

Diese in einer eleganten Mappe zusammengestellten Blätter bilden eine hervorragend schöne Sammlung künstlerischer Photographieen, welche in dem vornehmsten photomechanischen Verfahren, der Photogravüre, reproduziert, sicher allgemeinen Beifall finden werden. Die Aufnahmen sind fast durchweg als ausgezeichnete zu bezeichnen, und verdienen auch vom technischen Standpunkt betrachtet, der von unseren modernen Kunstphotographen leider oft etwas stark vernachlässigt wird, Anerkennung.

Photographische Mitteilungen, Berlin. 37. Jahrg. Heft 1.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien:

Neue Lichtbild-Studien

Vierzig Blätter

von

Alfred Enke.

Folio. In eleganter Mappe. Preis 12 Mark.

INHALT: Mondnacht bei Lindau. Nächtliche Fahrt. Madonnenstudie Kalvarienberg. Campo Santo. Das Pförtchen. Heimkehr vom Feld. Gräberstrasse bei Pompeji. Am Weiher. Gelände am Comersee. Arven im Hochgebirg. Heimkehr von der Alp. Des Liedes Ende. Das Märchen. Heuernte am Maloja. Im Frühling. Schloss in den Bergen. Italienischer Dorfwirt. Bergpfad in Südtirol. Die Wunderblume. Das Alter. Melancholie. Bildnis des Professors K. in Berlin. Dämmerung. Sturmwind. Luigina. Lili. Trunkene Bacchantin. Junger Südtiroler. Lesendes Mädchen. Bildnis eines jungen

Digitized by Google

Künstlers. Weibliches Bildnis. Die Gebieterin. Buchenwald im Spätherbst. Abend am Canale Grande. Sommerabend am Bodensee. Abendstunde. Sumpfiges Ufer. Osteria. Alte Schlosstreppe.

Vorwort.

Die freundliche Aufnahme, welche meine vor einigen Jahren erschienenen „Lichtbildstudien" gefunden haben, ermutigt mich, ihnen eine neue Reihe folgen zu lassen.

Ich habe auch die Blätter dieser Mappe als Studien bezeichnet, denn sie sind in der That das Ergebnis mühevoller Vorarbeit und verdanken ihre Entstehung, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht einem glücklichen Zufall, wie er sich etwa auf Reisen darbietet; dahin gehören allein einige Bilder, bei welchen es galt, den Augenblick zu nützen.

Wenn schon die künstlerische Landschaftsphotographie auch von dem dafür Begabten gründlich erlernt sein will, so erfordert eine einigermassen künstlerische Wiedergabe des Menschen ein noch wesentlich subtileres Studium. Für die Portraitphotographie im künstlerischen Sinne wird man überdies die nähere Kenntnis der Persönlichkeit im allgemeinen nicht entbehren können, denn gar häufig ist das Charakteristische derselben nicht so im Fluge zu finden. Man wende nicht ein, dass die Lichtbildkunst hier überhaupt ohnmächtig sei, bei richtiger Behandlung ist sie sehr wohl im stande, die Eigenart einer Persönlichkeit herauszuheben, wenn sie darin hinter der Malerei freilich auch bescheiden zurücksteht. Die Schwierigkeit bei Arbeiten nach dem lebenden Modell zum Zweck bildmässiger Verwertung vermag endlich nur derjenige zu beurteilen, welcher sich mit dieser Seite der Lichtbildkunst schon eingehend beschäftigt hat, nur dieser weiss, welcher Bemühung es bedarf, um diesem unvollkommenen und spröden Material eine künstlerische Wirkung abzuringen. Gar manche der hier vorliegenden Blätter erforderten eine grosse Zahl von Aufnahmen, verschiedene Sitzungen oder auch Wechsel des Modells, bevor es gelingen wollte, die angestrebte Wirkung oder Idee zu einem einigermassen reinen Ausdruck zu bringen.

Bei der Vervielfältigung der Bilder war mein Bestreben auf ruhige, einheitliche Stimmung, Unterdrückung oder doch Verminderung störender Nebendinge und ganz besonders auf Vermeidung von Härten gerichtet. Dazu bedurfte es natürlich entsprechend ausgearbeiteter Originale. Doch wurde hiebei nicht schematisch verfahren; während für die Mehrzahl der Frauenköpfe und auch der landschaftlichen Bilder weiche, tonige Wirkung angestrebt wurde, zeigen andere Blätter grössere Bestimmtheit und Festigkeit der Linien.

Um die Studien einem weiteren Kreis zugängig zu machen, wurde das autotypische Reproduktionsverfahren gewählt, obgleich ich mir der dieser Technik anhaftenden Mängel wohl bewusst war. So giebt denn auch nicht jedes Blatt das Original so wirkungsvoll wieder, wie ich es gern gesehen hätte, und gar mancher Wunsch musste unerfüllt bleiben. Die Kunstanstalt von August Schuler in Stuttgart hat jedoch geleistet, was bei dem heutigen Stand dieser Technik und bei der immerhin schwierigen Aufgabe zu erreichen war und es ist mir eine angenehme Pflicht, ihr dafür auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Grundriss der Anatomie für Künstler.

Von **M. Duval,**

Professor der Anatomie an der Kunstakademie zu Paris.

Autorisirte deutsche Uebersetzung

herausgegeben von Prof. Dr. med. **F. Neelsen.**

Zweite Auflage

bearbeitet von Prof. Dr. **Ernst Gaupp.**

Mit 78 Abbildungen. 8. 1901. geh. M. 6.—, in Leinwand geb. M. 7.—

Ein auch von der deutschen Presse warm empfohlener, an verschiedenen Kunstakademien eingeführter Leitfaden, der mit knapper Fassung lebhafte, anregende Darstellungsweise verbindet. Die soeben erschienene zweite Auflage ist von Herrn Professor Gaupp in Freiburg gründlich durchgesehen und ergänzt worden. Auch wurden sämmtliche Abbildungen nach neu gezeichneten Originalen auf das Sorgfältigste erneuert. Demungeachtet wurde zur Erleichterung der Anschaffung der bisherige, billige Preis eingehalten. Der Grundriss sei allen jungen Künstlern wärmstens empfohlen.

Soeben erschien:

Photographisches Compendium.

Anleitung zur Liebhaberphotographie

unter Berücksichtigung der Anwendung in der Wissenschaft.

Von **Privatdocent Dr. E. Englisch.**

Mit 1 Tafel und 75 Abbildungen. 8. 1902. geh. M. 4.—; in Leinwand geb. M. 5.—

Das mit grosser Sachkenntniss geschriebene Buch enthält neben einer Anleitung zum Erlernen der verschiedenen photographischen Prozesse und zum richtigen Gebrauch der Apparate Einiges über Mikrophotographie, Reproduktionsverfahren, Farbenphotographie u. s. w. Da bei dem Anfänger physikalisch-chemische Kenntnisse nicht vorausgesetzt werden können, so wurde ein kurzer Abriss über Ionentheorie und Gleichgewichtslehre aufgenommen. Um mathematische Ableitungen möglichst zu vermeiden, wurden solche nur in der Lehre von der Perspektive und Tiefe gegeben. Auch die Aesthetik ist berührt. *Photogr. Rundschau 1902. Juliheft.*

Nymphen und Silen.

Von **Gustav Eberlein.**

Erster Essay von **Dr. C. H. Stratz.**

Mit 18 Vollbildern und Textfiguren. gr. 8. 1900. eleg. geh. M. 3.60.

Die Frauen auf Java.

Von **Dr. C. H. Stratz.**

Mit 41 Abbildungen im Text. gr. 8. 1897. geh. M. 5.—

Stratz hat in dem vorliegenden Werke einen wichtigen Beitrag zu unseren Kenntnissen von den Naturvölkern geliefert, der nicht nur praktischen Werth für die medicinische Behandlung der Naturvölker hat, sondern auch vom anthropologischen Standpunkte aus neue Einblicke in das Leben der Naturvölker gestattet.

Correspondenzbl. d. deutsch. Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie u. Urgeschichte 1898.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Biedert, Prof. Dr. Ph., Die Kinderernährung im Säuglingsalter und die Pflege von Mutter und Kind.

Wissenschaftlich und gemeinverständlich dargestellt. **Vierte, ganz neu bearbeitete Auflage.** Mit 12 Abbildungen und 1 farbigen Tafel. gr. 8. 1900. geh. M. 6.—; in Leinwand geb. M. 7.—

Biedert, Prof. Dr. Ph., und Langermann, Dr. E., Diätetik und Kochbuch für Magen- und Darmkranke.

Für Aerzte und Kranke nach eigenen Erfahrungen bearbeitet. 8. 1895. geh. M. 3.—; in Leinwand geb. M. 4.—

Ebstein, Geheimrath Prof. Dr. W., Die Medicin i. alten Testament.

8. 1900. geh. M. 5.—

Ebstein, Geheimrath Prof. Dr. W., Die chronische Stuhlverstopfung in der Theorie und Praxis.

8. 1901. geh. M. 5 40.

Soeben erschien:

Doktorsfahrten.

Aerztliches und Menschliches.

Von **Max Nassauer.**

kl. 8. Preis geh. M. 2.80; elegant geb. M. 3.60.

Inhalt: Der Doktor und sein Doktorsgaul. — Der kluge Doktorsgaul. — Der Millionenbauer. — Die Pest. — Wie ein Dichter stirbt. — Die warme Suppe. — Der blaue Bleistift. — Der Biber ist tot. — Der dankbare Italiener. — Das ist die Welt des Herrn. — Der Dorfseiler. — Das ist die Welt der Knechte. — Die projektierte Eisenbahn. — Die geleimte Zehe des Herrn Amtsrichter. — Die Laubfrösche im Darme des Kater. — Die Fliegen. — Der Nekrolog.

Die Frau als Mutter.

Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett, sowie Pflege und Ernährung der Neugeborenen in gemeinverständlicher Darstellung.

Von **Dr. Hans Meyer,**

Docent für Geburtshülfe und Frauenkrankheiten in Zürich

Zweite Auflage. kl. 8. Preis geh. M. 3.60; in Leinwand geb. M. 4.20.

„Die Frau als Mutter" will ein Ratgeber für junge Frauen sein, denen in Mutter oder Schwester erfahrene Ratgeberinnen nicht zur Seite stehen und die beim Arzte sich Rats zu erholen scheuen. In gemeinverständlicher, erschöpfender, decenter Darstellung giebt der Verfasser Aufklärung und diätetische Vorschriften über Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett, über Pflege und Ernährung der Neugeborenen, und zwar alles in sehr verständiger, klarer praktischer Weise. Seine Ratschlage sind derart, dass sie auch von den Minderbemittelten leicht befolgt werden konnen und sie laufen meist darauf hinaus, die junge Frau und Mutter bei kleineren Storungen in den Stand zu setzen, sich selbst zu helfen, soweit das eben ohne Gefahr für Mutter und Kind moglich ist. Das Buch kann jungen Frauen warm empfohlen werden.

Digitized by Google

Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Aberglaube und Zauberei

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von **Dr. Alfr. Lehmann.**

Deutsche autorisierte Ausgabe von Dr. Petersen.

Mit 75 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8. 1898. geh. M. 12.—, in Leinwand geb. M. 13.—.

Inhalt:

Einleitung: Das Verhältnis des Aberglaubens und der Magie zu Religion und Wissenschaft. — Aberglaube und Zauberei bei den wilden Völkern.

I. Abschnitt. Die Weisheit der Chaldäer und ihre Entwicklung in Europa. — Die Chaldäer. — Die Griechen und Römer. — Die Hebräer. — Die ersten christlichen Jahrhunderte. — Die Nordländer und Finnen. — Das Mittelalter bis zum Beginn der Hexenprozesse. — Das Teufelsbündnis und die Hexensabbate. — Die Blüte und der Verfall der Magie.

II. Abschnitt. Die Geheimwissenschaften. — Das Verhältnis der gelehrten Magie zur Zauberei des Volkes. — Die heilige Kabbala. — Der Ursprung der Geheimwissenschaften. — Die gelehrten Magier vor Agrippa. — Agrippa und die okkulte Philosophie. — Die einzelnen magischen Wissenschaften. — Magia naturalis. — Die Popularisierung der Wissenschaften.

III. Abschnitt. Der moderne Spiritismus und Okkultismus. — Die Vorgeschichte des modernen Spiritismus. — Das Auftreten des Spiritismus in Amerika. — Die Verbreitung des Spiritismus. — Die dialektische Gesellschaft. — Crookes und die psychische Kraft. — Zöllner und die vierdimensionalen Wesen. — Theosophie und Fakirismus. — Der Spiritismus im letzten Dezennium.

IV. Abschnitt. Die magischen Geisteszustände. — Der Mensch als Centrum der magischen Kräfte. — Das menschliche Beobachtungsvermögen. — Die Bedeutung der Beobachtungsfehler für den Aberglauben. — Zitterbewegung und deren magische Wirkungen. — Schlaf und Traum. — Die Bedeutung der Träume für den Aberglauben. — Das Nachtwandeln. — Das Eingreifen des Unbewussten in das Bewusstsein. — Die normale Suggestibilität. — Hypnose und Autohypnose. — Die magischen Wirkungen der Narkosen. — Hysterie und Hysterohypnose. — Technische Hilfsmittel der Magie. — Schluss. — Litteraturverzeichnis.

Das Werk ist schon während des Erscheinens als Lieferungs-Ausgabe von der gesamten Presse als eine vortreffliche zusammenfassende Darstellung dieses grossen Gebietes menschlicher Irrungen auf das wärmste begrüsst worden. Vermöge der licht- und geistvollen, dabei gemeinverständlichen und anregenden Darstellung wird Lehmanns „Aberglaube und Zauberei" von jedem Freund einer ernsteren Bildungslektüre mit Genuss gelesen werden.

Kulturgeschichte der Menschheit

in ihrem organischen Aufbau.

Von **Julius Lippert.**

Zwei Bände. gr. 8. 1886 u. 1887. geh. M. 20.—; geb. M. 25.—

Einleitung. — Die Lebensfürsorge als Prinzip der Kulturgeschichte. — Die Urzeit. — Ausblick auf die Verbreitung der Menschheit. — Die ersten Fortschrittsversuche der Lebensfürsorge. — Die Zähmung des Feuers. — Die Fortschritte des Werkzeugs als Waffe. — Ausblick auf die Entwickelung differenzierter Geräte. — Fortschritte der Speisebereitung. — Fortschritte des Schmuckes und der Kleidung und ihr sozialer Einfluss. — Der beginnende Anbau und die Verbreitung der jüngeren Völker in Europa. — Das Nomadentum und die Verbreitung der Zugtiere. — Die Nahrungspflanzen im Gefolge der Kultur. — Die Genussmittel engeren Sinnes und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung.

Die sociale Frage

im Lichte der Philosophie.

Vorlesungen über Socialphilosophie und ihre Geschichte.

Von **Prof. Dr. L. Stein.**

gr. 8. 1897. geh. M. 16.—; in Halbfranz geb. M. 18.50.

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 042855732

Digitized by Google